Georg Friedrich Wolfs,

Hochgräfl. Stolberg-Stolbergischen Kapellmeisters,

Unterricht im Klavierspielen.

Zweiter Theil,

welcher die Grundregeln des Generalbasses enthält.

Halle,

bei Johann Christian Hendel.

1789.

Vorrede.

Endlich erfülle ich denn das Versprechen, welches ich seit mehrern Jahren meinen Freunden und Discipeln gethan habe, nämlich: den zweiten Theil meines Unterrichts im Klavierspielen, welcher die Grundregeln des Generalbasses enthielte, herauszugeben. Kürze mit Deutlichkeit verbunden, war auch hier mein Hauptzweck. Möchte ich ihn doch so erreicht haben, wie ich mir vorgesetzt hatte! — Denn ich habe auch bei diesem Theile mein Augenmerk blos auf den Anfänger des Generalbasses gerichtet; und nach diesem Maasstabe mus er beurtheilet werden.

Die

Die Werke aus denen ich geschöpft, und die zum fernern Studium des Generalbasses empfohlen zu werden verdienen, habe ich bei jedem Abschnitte getreulich genant.

Solte dieser zweite Theil den Beifall erhalten, den der erste erhalten hat, so werde ich mich glücklich schätzen diese Arbeit unternommen zu haben; und ihn volkommner zu machen mich bestreben. Geschrieben zu Stolberg, im Monat December 1788.

Der Verfasser.

Inhalt.

Einleitung.
Abschnit I. Von den Signaturen überhaupt.
Abschnit II. Von den Intervallen.
Abschnit III. Vom Anschlagen der Akkorde zu den Basnoten.
Abschnit IV. Vom Hauptakkorde.
Abschnit V. Vom Sextakkorde.
Abschnit VI. Von Quartsextakkorde.
Abschnit VII. Von Septimenakkorde.
Abschnit VIII. Vom Quintsextakkorde.
Abschnit IX. Vom Terzquartakkorde.
Abschnit X. Vom Sekundquartakkorde.

Abschnit XI. Vom Sekundquintakkorde.

Abschnit XII. Vom Quintquartakkorde.

Abschnit XIII. Vom Sekundterzakkorde.

Abschnit XIV. Vom Sekundquintquartakkorde.

Abschnit XV. Vom Nonenakkorde.

Abschnit XVI. Zusätze.

Abschnit XVII. Vom Recitativ und Akkompagnement.

Abschnit XVIII. Vom Chorale.

Abschnit XIX. Von der Fantasie.

Abschnit XX. Vom unbezifferten Basse.

Einleitung.

§. 1.

Wer den Generalbas lernen wil, der mus alle diejenigen Dinge bereits gefast haben, welche dazu gehören, ein musikalisches Stück vom Blatte zu spielen. Denn es ist nicht möglich selbst einige Stimmen zu erfinden, und zu den vorgeschriebenen Basnoten hinzuzugreiffen, wenn man die Basnoten nicht ohne Fehler abspielen kan.

Anmerk. 1. Der Generalbas ist diejenige Kunst, welche zu einer mit Zahlen oder Ziffern nebst andern Zeichen, welche man unter dem algemeinen Namen Signaturen begreift, versehenen Basstimme, noch mit der rechten Hand einige Stimmen oder Töne auf einem hierzu passendem Instrumente hinzuzugreiffen lehrt, woraus eine volstimmige Harmonie, oder die Verbindung der Klänge, die zu gleicher Zeit gehört werden, entsteht.

Anmerk. 2. Das Wort Generalbas komt her von bassus und generalis, d. h., der algemeine Bas, weil er nämlich die ganze Harmonie des Stücks in sich fast. Er wird auch bassus continuus oder nach dem italiäni-

schen basso continuo genant, weil er ehemals ununterbrochen fortgieng, und also das Stück vom Anfange bis zu Ende begleitete. Fundamentum heist er, weil auf ihm die ganze Musik, so wie auf einem Grunde, ruhet.

Anmerk. 3. Derjenige, welcher diese Kunst in Ausübung bringet, heist ein Akkompagnist, von dem italiänischen Worte accompagnare, begleiten; und das Spielen selbst das Akkompagnement oder die Begleitung.

Anmerk. 4. Ehemals muste man alle Töne des Generalbasses ausschreiben, oder der Akkompagnist muste ihn aus der Partitur spielen; bis Ludovikus Viadana zu Anfange des vorigen Jahrhunderts, ohngefähr 1705 oder 1706, diese Bezeichnungsart erfand. — Daß er aber der Erfinder des Generalbasses überhaupt sein solte, ist wohl nicht wahrscheinlich, da die Erfindung der Orgeln sehr alt ist, worauf man wahrscheinlich nicht blos die Melodie und den Bas, sondern gewis mehrere Töne dazu genommen haben wird.

§. 2.

Man sol also ein Stück, wenigstens ein leichtes, vom Blatte spielen können! — Hierzu gehört, daß man das Liniensystem, nebst dessen kleinen Nebenlinien kent; ferner die Musikschlüssel, wodurch die Noten erst ihre Namen erhalten. (Erster Theil, Abschn. 1, 1. u. 2.)

Anmerk. Bei Handsachen war es genug, wenn der Lehrling den Diskant- Violin- und Basschlüssel kante, weil die übrigen höchst selten bei dergleichen Stücken vorkommen. Nunmehr mus er aber sich mit dem Alt- und Tenorschlüssel und deren Tönen eben so bekant machen, weil der Generalbas nicht blos diejenigen Stellen

len begleitet, wo der Bas ausdrücklich mit hinzugesetzt ist; sondern auch diejenigen, wo der Alt oder Tenor die Grundstimme haben, welches besonders der Fal in Fugen ist; oder in solchen Stücken, worin ein gewisser Satz oder Thema zum Grunde liegt, welchen eine Stimme anfängt, und welcher von den übrigen Stimmen nach gewissen Regeln der Kunst nachgeahmt wird. Statt nun diese Stellen in den Basschlüssel zu setzen, welches wegen der Höhe nicht einmahl geschehen kan, schreibt man die Töne so vor, wie sie in ihren Stimmen vorkommen, es mag Diskant, Alt, Tenor u. s. w. sein; weil man gewis voraussetzen kan, daß derjenige, der sich an das Akkompagnement wagt, die Töne in diesen Schlüsseln eben so schnel abspielen kan, als stünden sie im Diskant- oder Basschlüssel.

§. 3.

Er mus aber alle Noten dieser Schlüssel nicht blos nach ihren Namen und ihrer Lage, sondern auch nach ihrer Geltung und Eintheilung auf das genaueste kennen; ohne welche Kentnis man nicht im Stande ist auch die kleinste Stelle auszuführen. (Abschn. II.)

§. 4.

Er mus ferner die Pausen oder diejenigen Zeichen kennen, welche lehren, wann eher und wie lange man stille schweigen sol; weil diese Zeichen auch im Basse oder in der Grundstimme vorkommen. (Abschn. III.)

§. 5.

Er mus auch mit allen Zeichen, die theils die Wiederholung, theils das Ziehen, Stossen f. anzeigen, welche man unter dem algemeinen Namen musika-

musikalische Nebenzeichen begreift, bekant sein; weil die Basstimme auch dies mit den übrigen Stimmen gemein hat (Abschn. IV.)

Anmerk. Vom Ruhezeichen wird unter dem Abschnitte vom Quartsextakkorde etwas vorkommen.

§. 6.

Nichts ist aber so wichtig für den Generalbassisten, als die Lehre von den Tonarten; denn er ist nicht im Stande die kleinste Stelle zu begleiten, wenn er nicht ganz mit der Haupttonart, und mit den Tonarten, in welche das Stück ausweichet, vertraut ist. (Abschn. V.)

§. 7.

So nöthig der Takt bei Handstücken ist, so nöthig ist er bei dem Akkompagnemente. Denn wie ist der Begleiter im Stande andere zu begleiten und im Gefühle des Taktes zu erhalten, wenn er selbst nicht fest darin ist. (Abschn. VI.)

§. 8.

Daß er auch die Fingersetzung oder Applikatur verstehen müsse, ist eben so klar, da kein Satz gedacht werden kan, der nicht seine eigene Fingersetzung erfordert. (Abschn. VII.)

§. 9.

Man mus sich auch beim Generalbasspielen eben so, wie bei Handsachen, in den Affeckt des Stücks versetzen, und nach dem Affeckte desselben seine Begleitung einrichten. Der sel. Bach sagt in seinem Versuche Th. 2. Cap. 29: der Akkompagnist

pagnist mus jedem Stücke die ihm zukommende Harmonie und zwar in der gehörigen Stärke und Weite gleichsam anpassen. (Abschn. IX.)

§. 10.

Die Instrumente, welche zur Ausführung des Generalbasses am geschicktesten sind, sind unstreitig die Orgel, der Flügel, das Fortepiano und Klavichord; wiewohl er auch auf andern Instrumenten, als: der Gambe, Laute, Harfe u. s. w. ausgeführt werden kan.

Anmerk. Ohne Begleitung eines Klavierinstruments kan kein volstimmiges Stück gut aufgeführt werden. Auch bei den stärksten Musiken vermisset man den Flügel, wenn er wegbleibt.. S. Bachs Versuch Th. 2. Einl. §. 7. und Bemerkungen eines Reisenden über die zu Berlin gegebnen öffentlichen Musiken u. s. w. S. 6.

§. 11.

Der Generalbas wird nur auf ein Liniensystem geschrieben, und der Basschlüssel oder irgend ein anderer Schlüssel vorgesetzt; doch kommen die übrigen Schlüssel mehrentheils erst in der Folge vor. Hierauf folgt die Vorzeichnung, welche die Tonart anzeigt, und dann das Zeichen, welches das Zeitmaas oder den Takt bestimt. Auf diesem Systeme stehen nun die Grundtöne oder der Bas, und über demselben die Signaturen, welche uns lehren, was für Töne, oder welche Harmonie oder Akkorde die rechte Hand hinzugreiffen sol.

§. 12.

Dies nun vorausgesetzt, ist es wohl einleichtend genug, daß man den Anfang in der Musik nicht mit

dem

dem Generalbasse machen kan; weil diese Kunst alle diejenigen Dinge vorher erfordert, welche ich jetzt angeführet und im ersten Theile meines Unterrichts abgehandelt habe.

Anmerk. Heinichen urtheilt freilich in seinem Generalbasse ganz anders, und meint man könne die Applikatur nebenher lernen, und brauche nichts als die Tasten und Intervallen zu kennen; allein ich kan seiner Meinung nicht beitreten, da die Erfahrung mich vom Gegentheile überzeugt hat. Doch wil ich keinem hierdurch vorschreiben, der einen leichtern Weg kent, einen Anfänger bald weiter zu bringen. Doch sind Mattheson in s. kleinen Generalbasschule S. 48 · 49 und Sorge in s. Vorgemache der musikalischen Composition S. 5 · 7. meiner Meinung. Bach in s. Versuche Th. 2. S. 3. sagt: es ist nöthig, daß man vorher eine geraume Zeit gute Handsachen spielt. — Wie ist es aber möglich dies zu thun, ohne Kentnis aller derjenigen Dinge, welche ich vorausgesetzt habe?

§. 13.

Ich habe also nicht nöthig diese Sachen weitläuftig zu wiederholen und mehrere Bogen damit anzufüllen, da doch gewis nicht leicht ein Lehrer ist, der nicht eine schriftliche Anweisung zum Klavierspielen besitzen solte, ohne ihm die meinige aufzudringen, in welcher alle diese erwähnten Dinge ausgeführt sein müssen. Und so können wir sogleich zu den Signaturen, oder den Zeichen, welche uns die Töne die die rechte Hand zum Basse hinzuzugreiffen lehren, fortschreiten.

Erster Abschnit.

Von den Signaturen überhaupt, welche zur Bezeichnung des Generalbasses gebraucht werden.

§. 1.

Es werden zur Bezeichnung des Generalbasses verschiedene Zeichen gebraucht, und diese begreift man unter dem algemeinen Namen Signaturen. Die erstern von diesen Zeichen sind unsere deutschen Zahlen 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9; vermöge welcher man die Intervallen, oder die Entfernung der Töne vom Grundtone bestimt. Diese Zahlen werden über die Basnoten gesetzt, und die rechte Hand greiffet diejenigen Stimmen oder Töne, welche die Zahlen anzeigen.

§. 2.

Diese Zahlen haben folgende Bedeutung: die 1. zeigt die Prime an, welche mit ihrem Grundtone auf einer und eben derselben Stuffe steht; die 2, die Sekunde, oder die zweite Stuffe vom Grundtone; die 3, die Terzie; die 4, die Quarte; die 5, die Quinte; die 6, die Sexte; die 7, die Septime; die 8, die Oktave; und die 9, die None.

Anmerk. 1. Diese Stuffen oder Intervallen erhalten ihre Namen von der Entfernung vom Grundtone. So heist z. B. die Sekunde so, weil sie die zweite Stuffe, vom Grundtone ist; Terzie, die dritte; Quarte die vierte, nämlich Stuffe u. s. f.

Anmerk.

Anmerk. 2. Man findet auch noch die 10, 11 und 12 d. h., die Decime, Undecime und Duodecime; allein sie sind nichts anders als Terzie, Quarte und Quinte; und diese doppelten Zahlen zeigen blos an, daß diese Intervallen in der obersten Stimme genommen werden sollen.

§. 3.

Ausser diesen Zahlen braucht man ferner zur Bezeichnung des Generalbasses die Versetzungszeichen nämlich das doppelte und einfache Kreutz (✕ und x) nebst dem kleinen und grossen Bee (♭ und ♭). Sie werden auch so wie die Zahlen über die Basnoten gesetzt, und zeigen an, ob das Interval entweder gros oder klein sein sol. Das Beequadrat (♮) setzt die Note wieder an ihre vorige Stelle. (Abschn. 1. 5–7).

Anmerk. 1. Das doppelte und einfache Kreutz (* und x) braucht man allein zur Erhöhung der Terzie, ohne die 3 hinzuzusetzen, einige besondere Akkorde ausgenommen, wo die Terzie dabei geschrieben wird. Sol aber ein ander Interval, als: die Sekunde, Quarte, Quinte u. s. w. erhöhet werden, so macht man statt des Doppelkreutzes einen kleinen Strich, und statt des einfachen zwei kleine Striche durch die Zahl, als 2̸ $2_{\sharp}$ 4̸ $4_{\sharp}$, 5̸ $5^{\sharp}$, 6̸ 6̸, 7̸ $^{\sharp}7$, oder man setzt das einfache Kreutz bei die Zahl, als x2, x4, x6 u. s. w. — Folget aber gleich auf die Zahl ein Doppelkreutz, als 4* so gehöret das Kreutz nicht zu der ersten Zahl, sondern es zeigt den darauf folgeuden Akkord mit der grossen Terzie an, welcher nachgeschlagen werden sol.

Anmerk. 2. Die Erniedrigungszeichen werden auch allezeit, so wie das Wiederrufungszeichen zur Ziffer hinzugesetzt, nur braucht man zur Bezeichnung der kleinen Terzie das ♭ oder ♭ allein, ohne die 3 hinzuzusetzen:

z. B.

z. B. 2♭, 4♭, 6♭, ♭7, u. s. w. Sol ein erhöhetes oder erniedrigtes Interval wieder hergestellet werden, so wird ebenfals das ♮ an die Zahl gehängt; z. B. 2♮, 4♮, 6♮ u. s. w; die wiederhergestelte Terzie aber zeigt das ♮ allein an.

§. 4.

Es komt bisweilen ein Bogen ⌒ über der 5 vor, als $\overset{\frown}{5}$, dies zeigt an, daß es die verminderte Quinte sein sol. S. den IVten Abschn. §. 2. Doch wird dieser Bogen auch über mehrere Signaturen gesetzt, so bald die Begleitung nur dreistimmig sein sol; z. B. $\overset{\frown}{\substack{8\\6}}$ $\overset{\frown}{\substack{7\\5}}$, wovon unten mehreres vorkommen wird.

§. 5.

Der Querstrich (—) über den Noten bedeutet, daß der kurz vorhergegangene Akkord noch einmahl angeschlagen werden sol. Sind vorher mehrere Signaturen über einander, so setzt man auch wohl einige Queerstriche (=) übereinander.

Anmerk. Doch kommen mehrere Noten auf einem Tone vor, wo nur über der ersten Note eine Signatur steht, so wird eben dieselbe Signatur ohne den Queerstrich zu finden, auf den übrigen Tönen angeschlagen, bis wieder eine neue Signatur vorkomt.

§. 6.

Zu den Noten und Pausen, über welchen eine Nulle o, ein Seitenstrich --, oder eine halbe Nulle ⌣ ein ⋯, oder verlängert ⋯⋯ steht, schlägt man nicht den Akkord, der zu dieser Note gehört, dazu an, sondern den Akkord der folgenden Note.

Anmerk. Mehreres hievon im IIIten Abschnitte §. 5.

§. 7.

Es kommen auch Punkte bei den Signaturen vor, und ihre Geltung ist eben so, wie bei den Noten, nämlich sie verlängern den Anschlag um die Hälfte.

§. 8.

Bisweilen kommen Worte zur Bezeichnung des Akkompagnements vor. So findet man z. B. oft die Buchstaben t. oder t. S. d. h., tasto solo, über den Basnoten, welches anzeigt, daß die linke Hand die Bastöne allein, ohne Begleitung der rechten anschlagen sol. Komt unisono, all ottava oder abgekürzt unis. all' ott. vor so dedeutet dies, daß man dieselben Töne, die die Grundstimme hat, mit der rechten Hand, eine Oktave höher, anschlagen sol. S. Abschn. XVI. §. 6. Anmerk.

Anmerk. Sobald diese einstimmige Begleitung aufhören sol, so mus man wieder Ziffern setzen; gesetzt auch, daß die erste Note nach dem unisono den Dreiklang erforderte, so mus auch dieser angezeigt werden. Eben so mus es beim Eintritte der Harmonie nach dem tasto solo geschehen.

§. 9.

Bei diesen Zeichen muß man die Vorzeichnung oder die gleich beim Anfange des Stücks hinter dem Schlüssel stehenden Kreutze oder Bee, genau in Betrachtung ziehen; denn diese Kreutze oder Bee beziehen sich so gut auf die Zahlen als auf die Noten selbst. So ist z. B. wenn in der Vorzeichnung vor dem f ein ♯ stehet, die Sexte zu a nicht f sondern fis, welches die blosse 6 ohne hinzugesetzten Strich anzeigt.

Zweiter

Zweiter Abschnit.

Von den Intervallen.

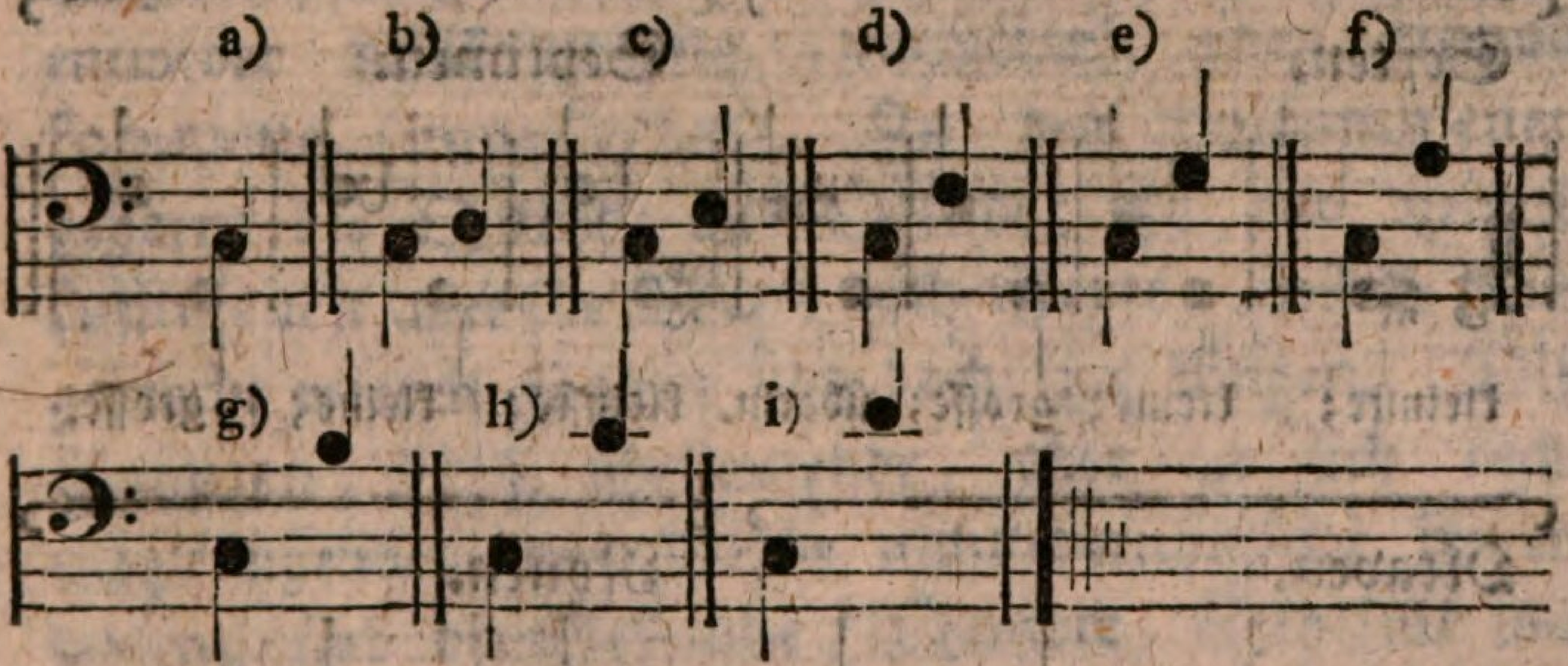
§. 1.

Nachdem wir nun die Zeichen uns bekant gemacht haben, welche zur Bezeichnung des Generalbasses gebraucht werden, so können wir zur Erlernung der Intervallen fortschreiten.

Anmerk. Ein Interval ist die Entfernung von einem niedern Tone zu einem höhern. Es gehören also allezeit zwei Töne zu einem Interval.

§. 2.

Diese Intervallen sind, wie wir bereits in vorigem Abschnitte gesehen haben: die Prime a); Sekunde b), Terzie c), Quarte d), Quinte e), Sexte f), Septime g), Oktave h), und None i). Z. B.

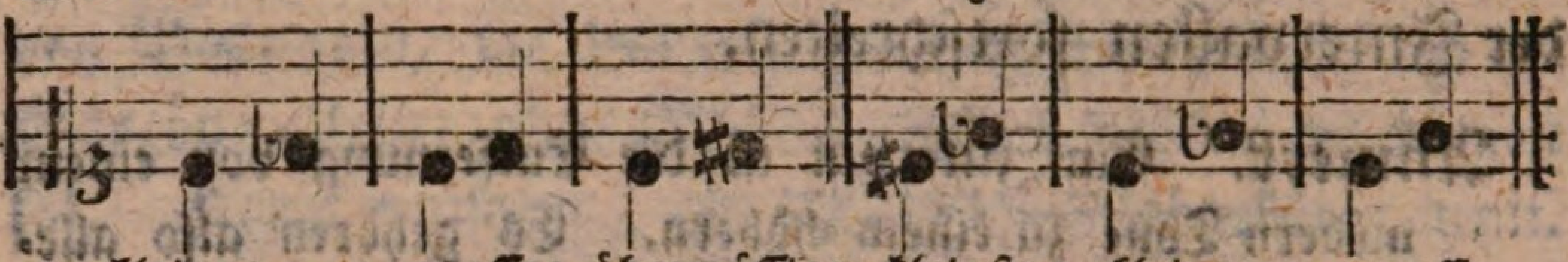


Anmerk. Alle Intervallen werden aufwärts abgezählet, d. h. von dem tiefern Tone nach dem höhern zu. So zählet man die Intervallen auf den Klavierinstrumenten von der linken zur rechten Hand ab.

§. 3.

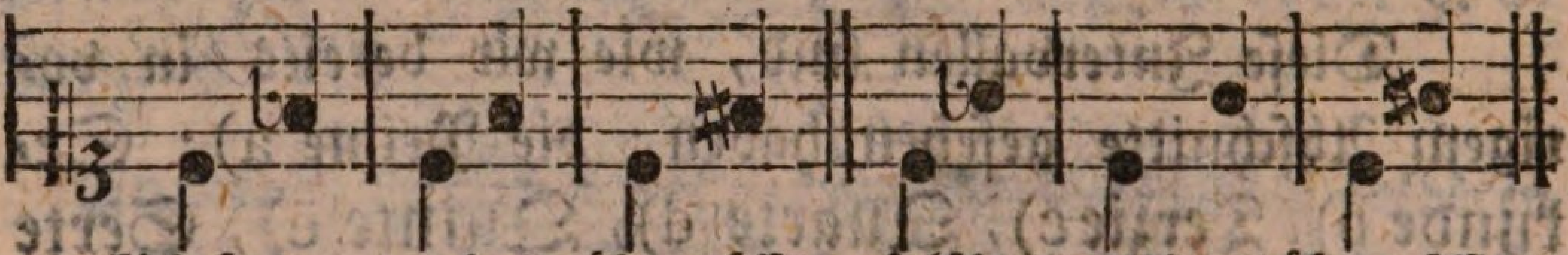
Diese Intervallen sind von verschiedener Grösse, in so fern sie durch die Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen bald erhöhet, bald erniedriget werden. Um also die sämtlichen Intervallen auf einmahl zu übersehen, füge ich folgende Tabelle hinzu, welche die brauchbarsten Intervallen im Generalbasse enthält:

Sekunden. Terzien.



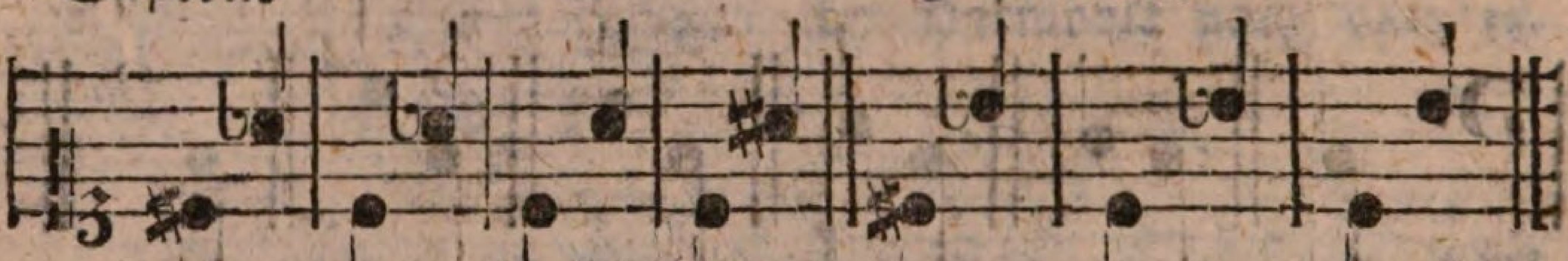
kleine; grosse; übermässige. kleinste; kleine; grosse.

Quarten. Quinten.



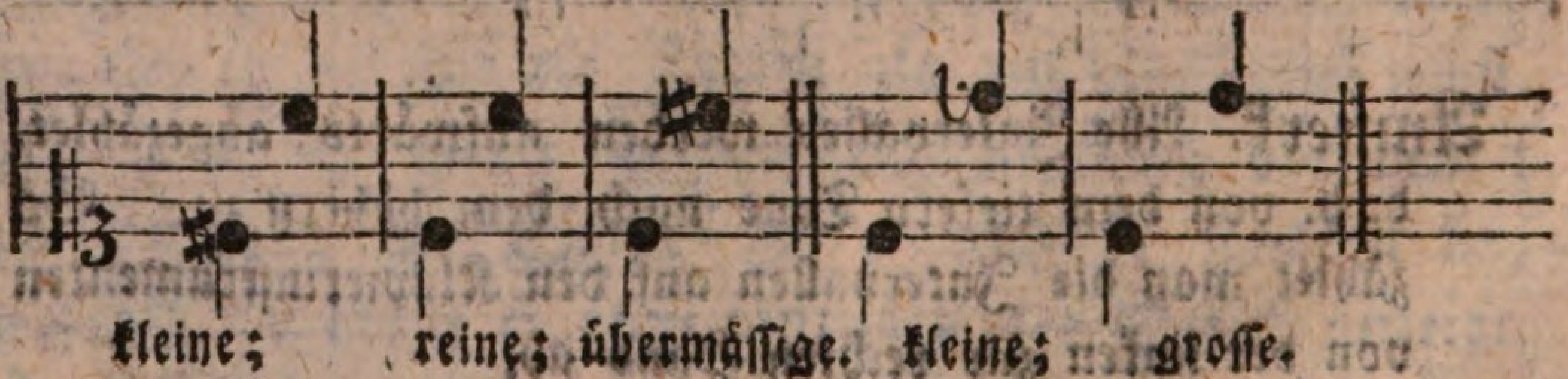
kleinste; reine; übermässige. falsche; reine; übermässige.

Sexten. Septimen.



kleinste; kleine; grosse; überm. kleinste; kleine; grosse.

Oktaven. Nonen.



kleine; reine; übermässige. kleine; grosse.

Anmerk. 1. Die Prime, welche man durch die Zahl 1 bezeichnet, kan eigentlich nicht mit unter die Intervallen gerechnet werden; denn wenn auch hundert einen Ton angeben, so läst sich doch kein Unterschied bemerken. Wenn die beiden Klänge, welche die Prime ausmachen, völlig übereinklingen, so nent man sie den Einklang unisonus.

Anmerk. 2. Alle Intervallen behalten ihre Namen, so lange sie auf ihrer Stuffe bleiben, es mögen auch noch so viele Versetzungszeichen davor stehen. Doch geben die Verschiedenheit der Grössen, sie mögen durch Versetzungszeichen oder ohne dieselben entstehen, den Intervallen gewisse Beiwörter, wie wir aus der vorhergehenden Tabelle ersehen. – Der Schrit von einer Taste zu der andern heist ein halber Ton, und zwei halbe Töne machen einen ganzen aus.

§. 4.

Diese Intervallen werden in Consonanzen und Dissonanzen eingetheilt. Consonanzen, d. h., wohlklingende, das Gehör beruhigende Intervallen, sind entweder vollkommene (perfectae) oder unvolkommene (imperfectae). Zu den volkommenen gehören die Quinte und Oktave; zu den unvolkommenen aber die Terzie und Sexte, weil sie klein gemacht werden können und doch gut klingen. Dissonanzen, d. h. übellautende, oder an sich nicht wohlklingende, das Gehör nicht beruhigende Intervallen, sind die Sekunde, Quarte, Septime und None, und alle übermässige und mangelhafte Töne.

Anmerk. 1. Einige rechnen den Einklang unter die Consonanzen, andere verwerfen dies, indem sie sagen, daß das Wort Consonanz nur von Intervallen gebraucht

werde, oder von Tönen, die in Ansehung der Höhe verschieden sind. Da aber Jederman gesteht, daß zwei im Einklang gestimte Saiten volkommen consoniren; in so fern ist der Einklang die volkommenste Consonanz; indessen machen zwei gleich hohe Töne kein Interval aus.

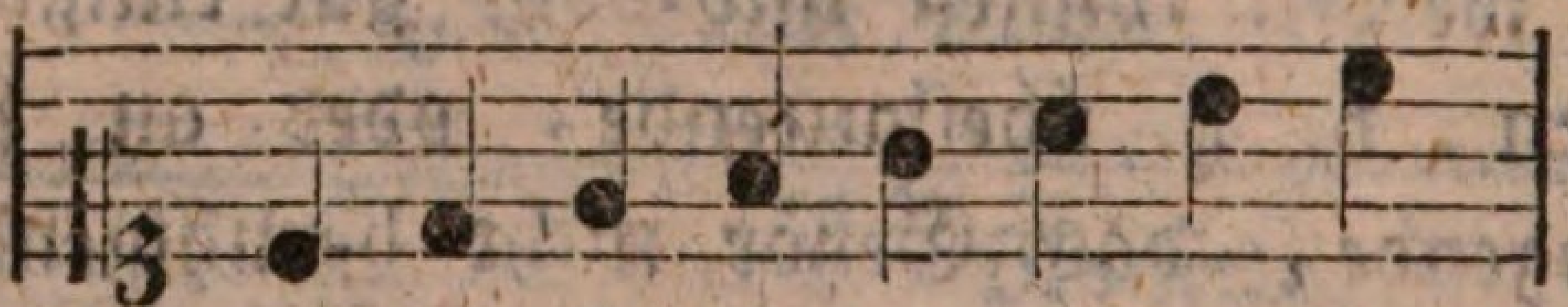
Anmerk. 2. Die kleine oder sogenante falsche Quinte wird mit zu den unvolkommenen Consonanzen gerechnet, Falsch wird sie genant, nicht weil sie fehlerhaft ist, sondern weil der Name sich eigentlich nicht für sie schickt. Denn sie bestehet aus zwei ganzen und zwei halben Tönen, da sie doch aus drei ganzen und einem halben Tone bestehen solte.

Anmerk. 3. Die Dissonanzen müssen allezeit auf der guten Zeit des Taktes eintreten, und auf den schlechten aufgelöset werden; wovon aber die Septime und alle diejenigen Akkorde, die aus der Verwechslung des Septimenakkords entstehen, ausgenommen sind.

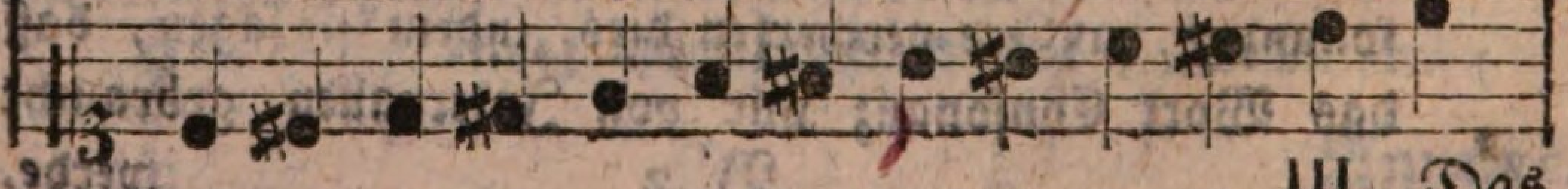
§. 5.

Aus diesen Intervallen entstehen die drei Klang- oder Tongeschlechte, nämlich das diatonische, chromatische und enharmonische.

I. Das diatonische Klanggeschlecht, genus diatonicum schreitet durch zwei ganze, einen halben, drei ganze und einen halben Ton in die Oktave. Z. B.



II. Das chromatische, genus chromaticum, gehet von einem halben Tone zu den andern fort. Z. B.



III. Das

III. Das enharmonische, genus enharmonicum, ist: wenn ausser diesen Tönen noch welche vorkommen, die zwar auf dem Klaviere nicht sichtbar sind, wohl aber in der Schreibart und Harmonie. Z. B.

u. s. w.

Anmerk. Die Intervallen, welche das System erfordert, heissen natürlich grosse, kleine u. s. w. die aber durch neue hinzugefügte Versetzungszeichen entstehen, zufällig grosse, kleine s. Intervallen.

Dritter Abschnit.

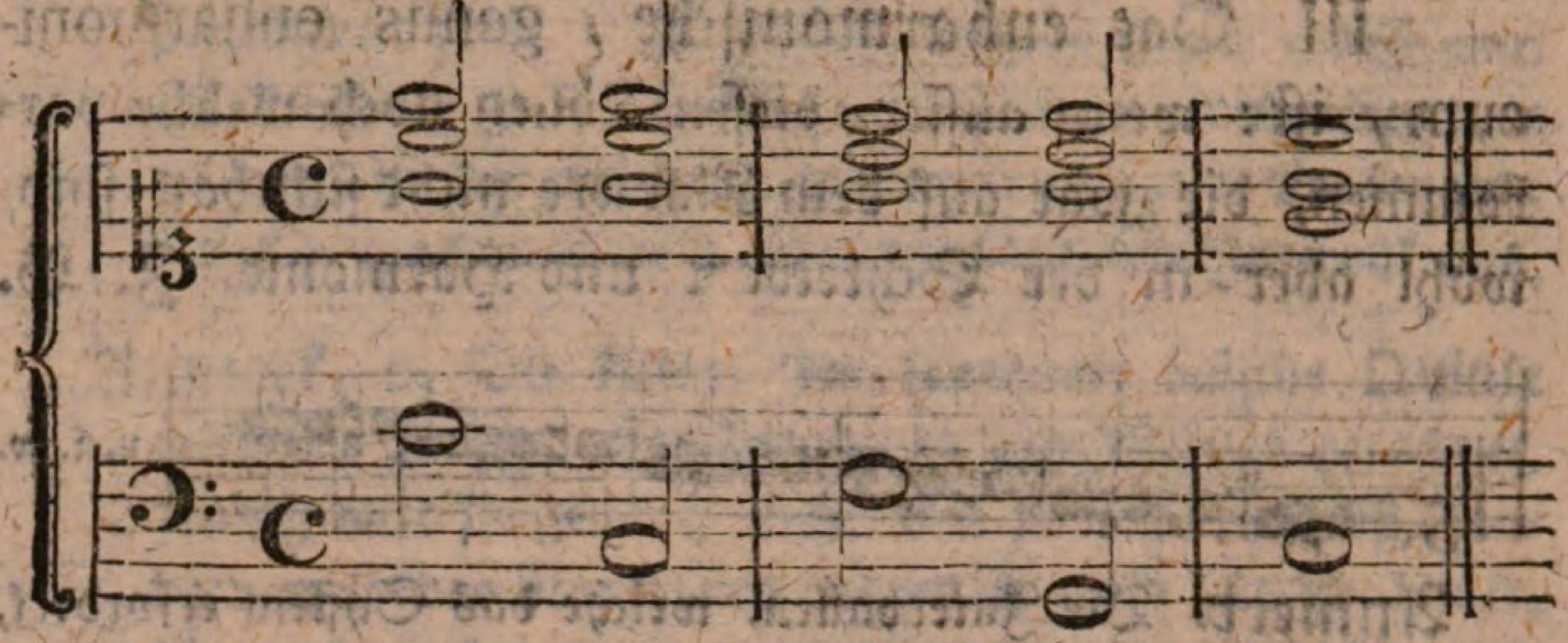
Vom Anschlagen der Akkorde zu den Basnoten.

§. 1.

Ob wir zwar noch keine Akkorde kennen gelernt haben, so müssen wir doch diese Lehre vorausschicken, weil sonst kein schicklicherer Platz für sie da ist. Wir wollen der Kürze wegen nur das Hauptsächlichste davon anführen.

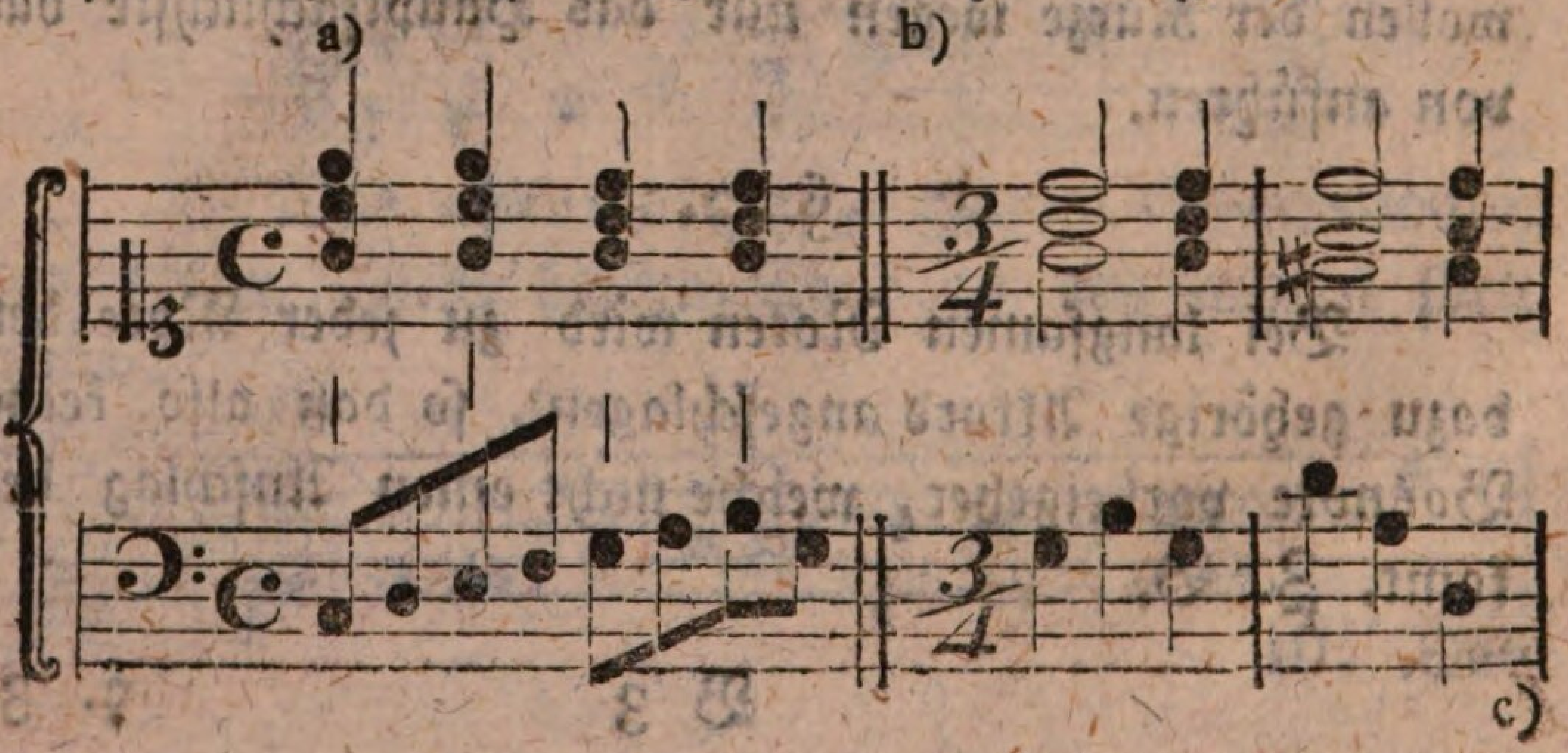
§. 2.

Bei langsamen Noten wird zu jeder Note der dazu gehörige Akkord angeschlagen, so daß also keine Basnote vorbeigehet, welche nicht einen Anschlag bekomt. Z. B.

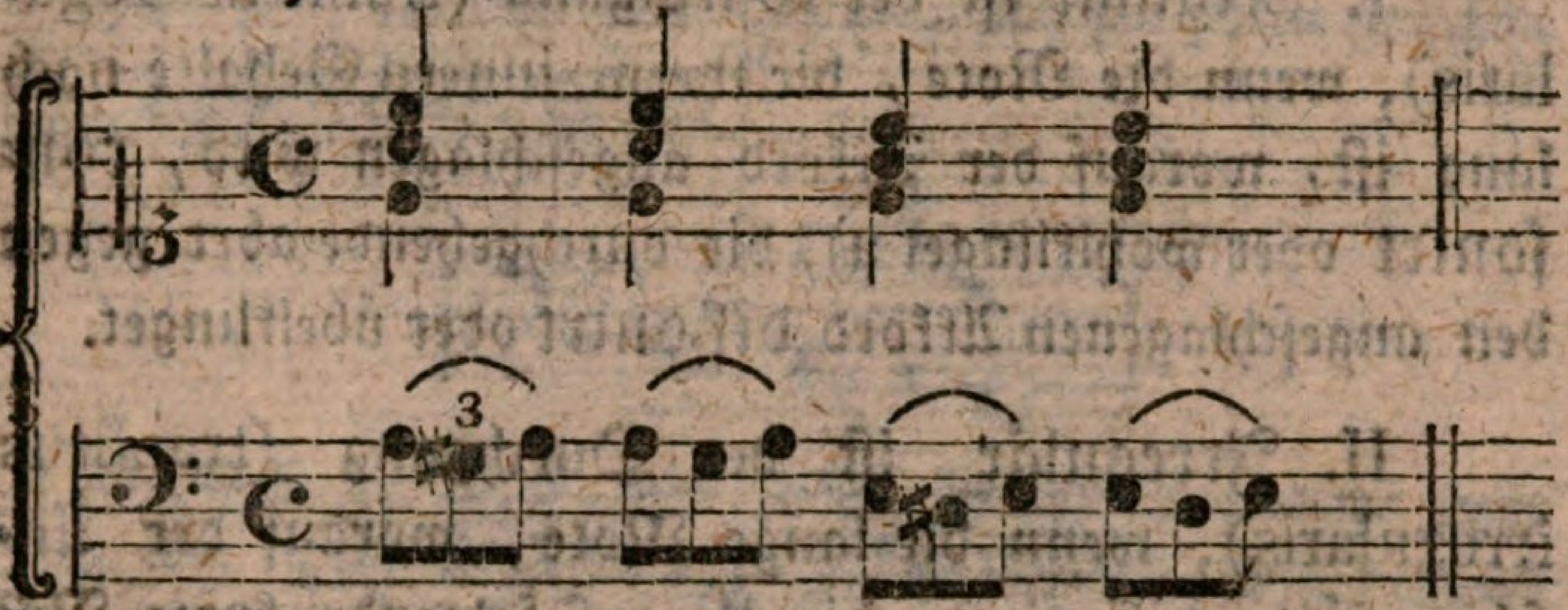


§. 3.

Allein zu geschwinden Basnoten schlägt man nicht zu jeder Note einen Akkord an, sondern nur zu den guten Takttheilen und Noten, die auf einen guten Takttheil fallen. In geradem Takte sind die guten Noten 1, 3, 5 und 7 a); in $\frac{3}{8}$ und $\frac{3}{4}$ Takte die erste (bei langsamen Takte erhält auch die dritte einen Anschlag) b); in $\frac{6}{8}$ und $\frac{6}{4}$ Takte die erste und vierte; im $\frac{9}{8}$ Takte die 1, 4 und 7te; und von Triolen die erste c); und auf diese mus der Akkord angeschlagen werden. Denn nur die anschlagenden Töne werden zur Harmonie gerechnet und in der Fortschreitung derselben in Betrachtung gezogen, weil die durchgehenden Töne, so wohl wegen ihrer geschwinden Bewegung, als wegen des Mangels am Nachdrucke, keinen merklichen Einflus auf die Harmonie haben. Z. B.



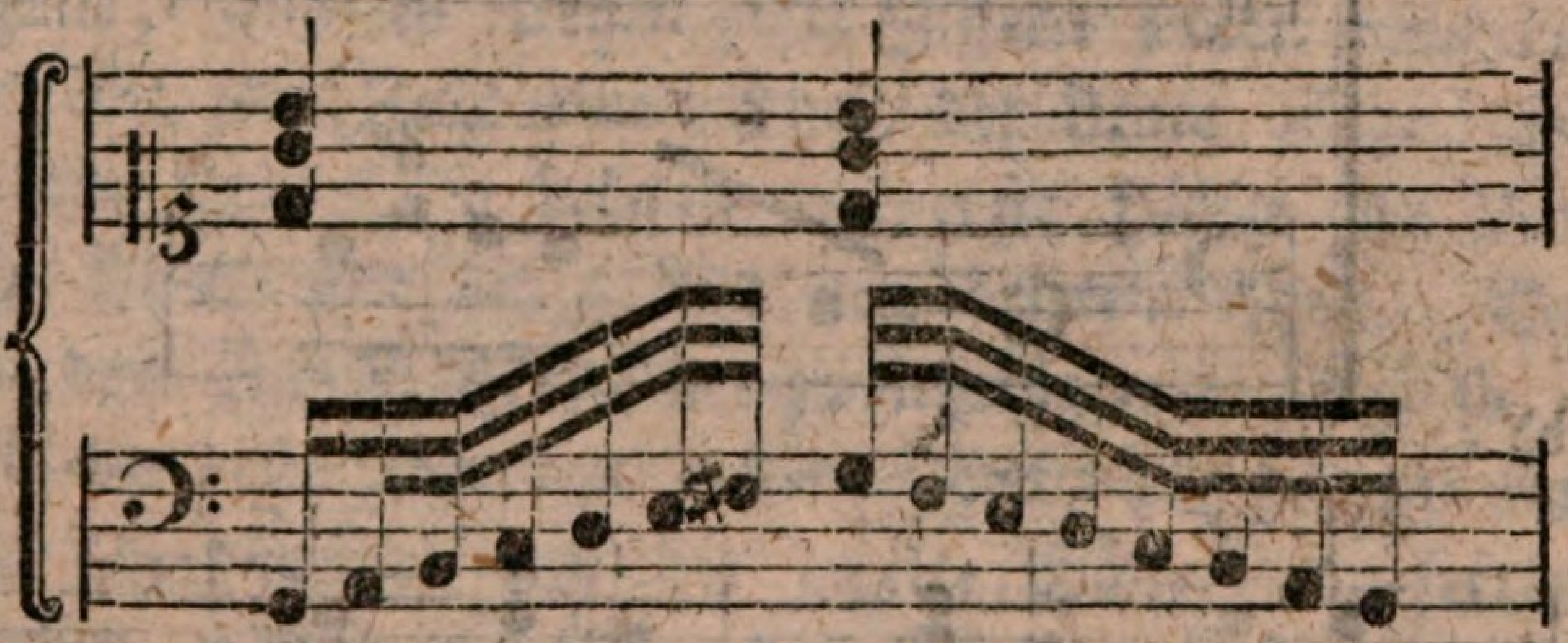
c)



Anmerk. Man sagt von den Noten sie gehen durch, d. h., man schlägt keinen besondern Akkord dazu an, sondern läst den angeschlagenen liegen.

§. 4.

Bei sehr geschwinden Noten läst man wohl drei fünf und mehrere Noten durchgehen, ehe man wieder einen neuen Akkord anschlägt. Z. B.



Anmerk. Dieses Durchgehen der Noten versteht sich nur auf den Fal, wenn die eigentlich durchgehenden nicht beziffert sind; ausserdem müssen die darüber gesetzten Akkorde auch zu den durchgehenden Noten angeschlagen werden.

§. 5.

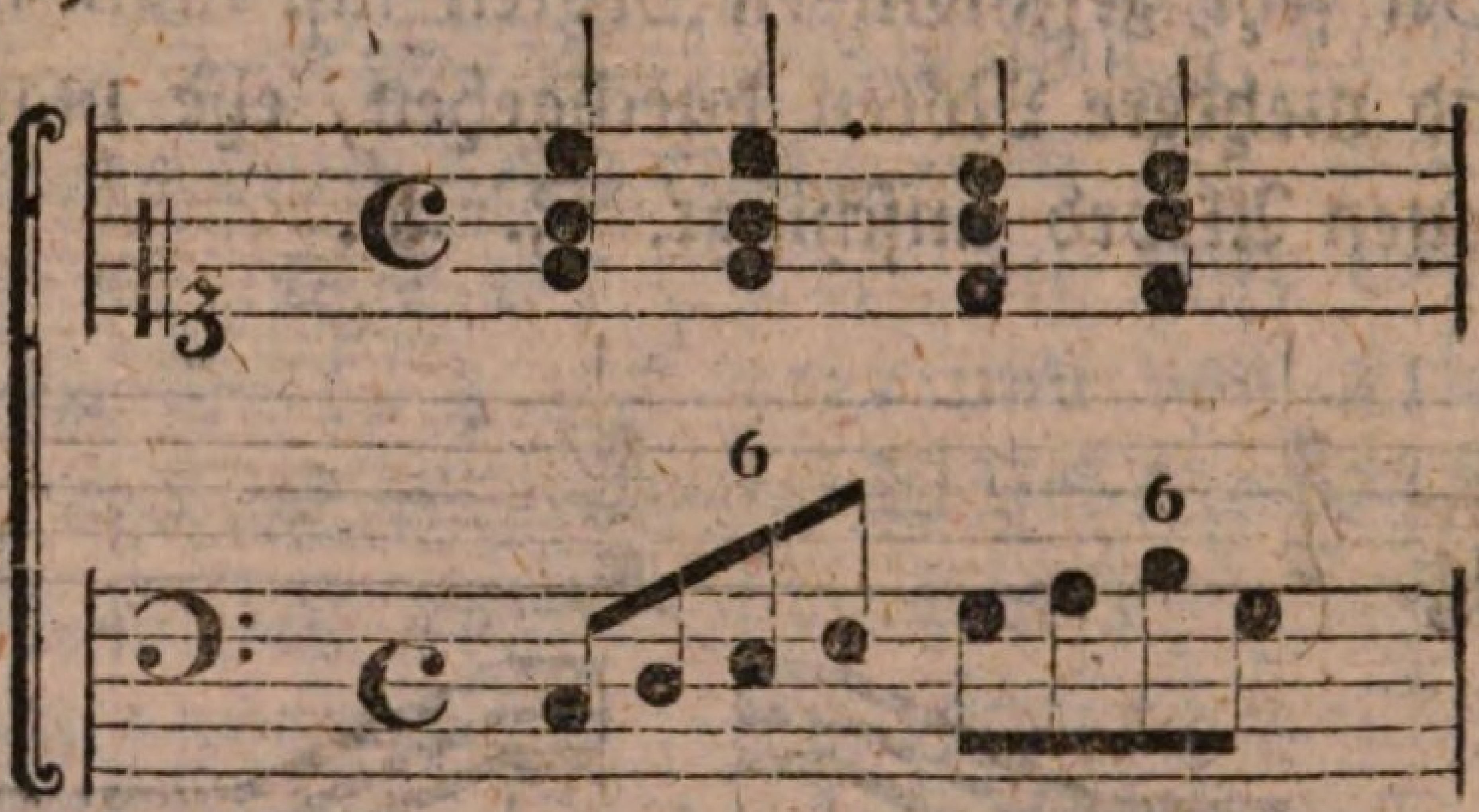
Man nent diese Noten durchgehende Noten oder den Durchgang (transitus). Dieser Durchgang ist aber zweierlei, nämlich entweder regulär oder irregulär.

 I. Regu=

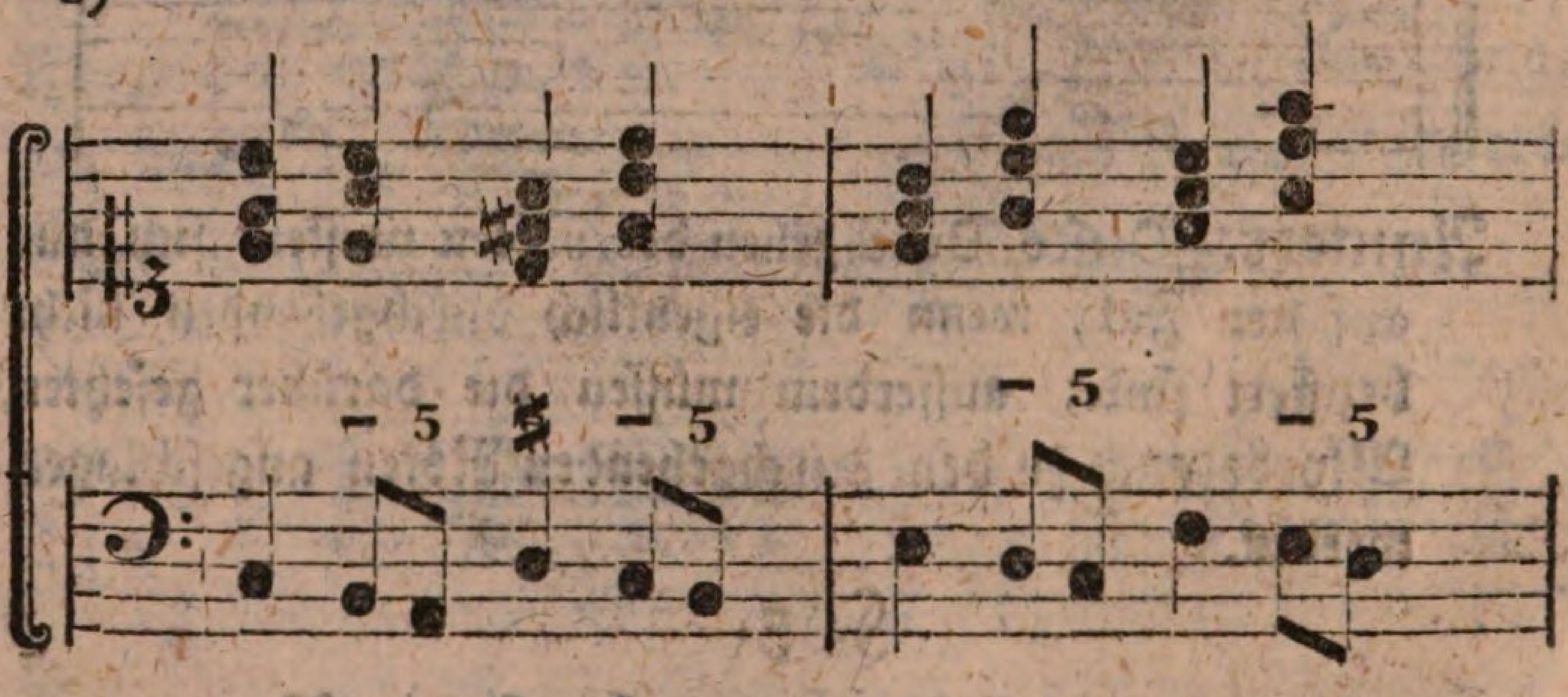
I. Regulär ist der Durchgang (transitus regularis), wenn die Note, die ihrem innern Gehalte nach lang ist, worauf der Akkord angeschlagen wird, consonirt oder wohlklinget a), die durchgehende aber gegen den angeschlagenen Akkord dissonirt oder übelklinget.

II. Irregulär ist der Durchgang (transitus irregularis), wenn die lange Note, worauf der Anschlag fält, dissoniret, die darauf folgende kurze Note aber erst consoniret. b) Diese leztere Art des Durchganges wird eine Wechselnote (note cambiate) genant. Z. B.

a)

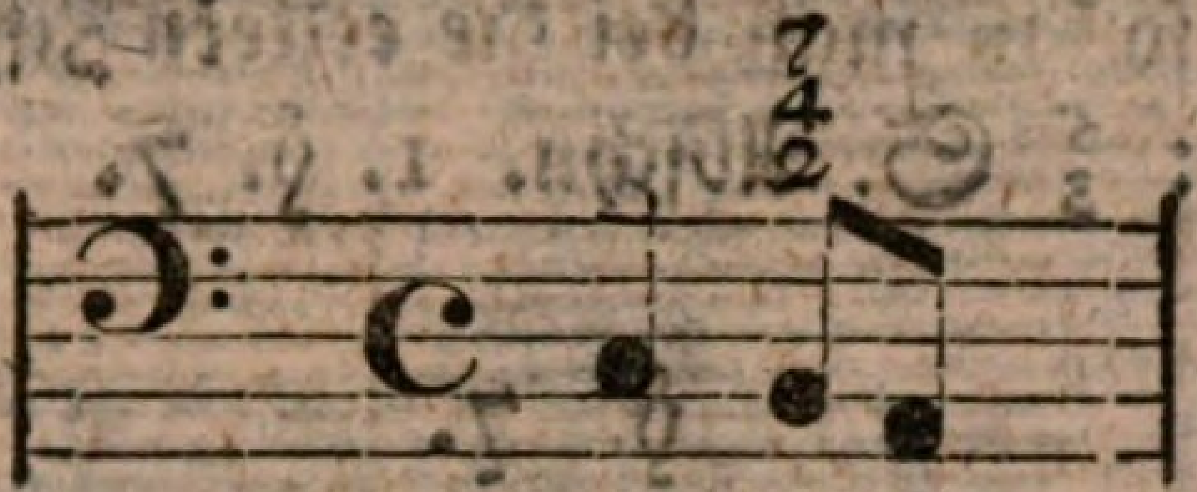


b)



Anmerk. 1. Wie dieser Durchgang des zweiten Beispiels angezeigt wird, haben wir im ersten Abschnitte §. 6. gesehen. Falsch wäre es, wenn man bei diesem Exempel

pel über die erste Note $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$ setzen, und die zweite gar nicht beziffern wolte. Z. B.

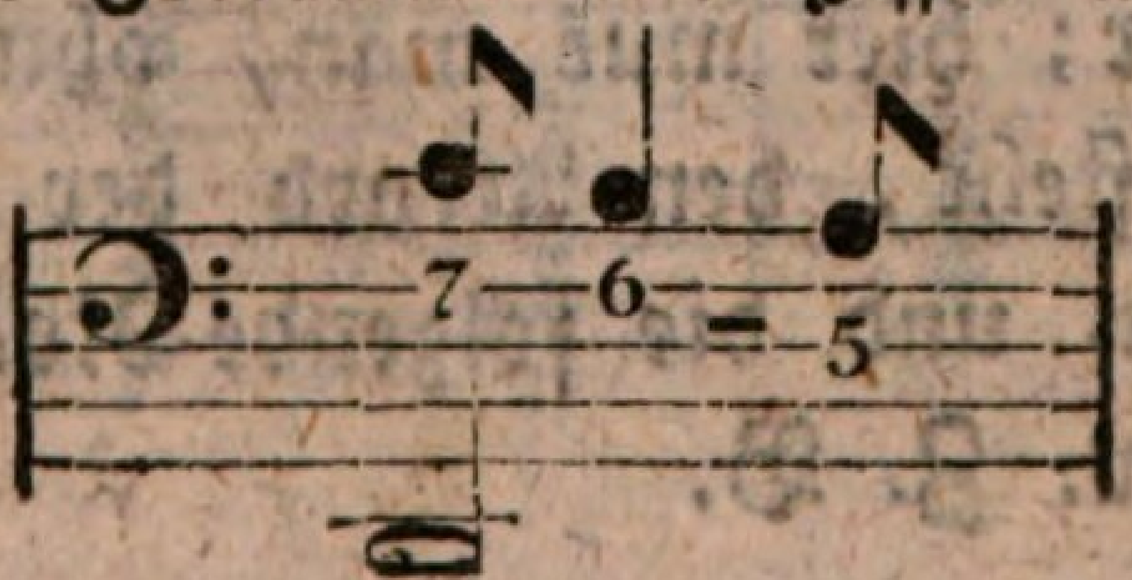


Anmerk. 2. Man mus daher die Noten, welche zwar ihre eigene Begleitung zu haben scheinen, und dennoch durchgehen sollen, mit einem Queerstrich anzeigen; und diejenigen Noten, welche zwar das Ansehen des Durchgangs haben, aber demohngeachtet ihre besondere Harmonie erfordern, beziffern.

§. 6.

Die Ziffern, die über einander stehen, werden zugleich angeschlagen, die aber hinter einander stehen, nach einander. Hat nun die Note zwei gleiche Theile, und es stehen zwei Ziffern neben einander, so nimt jede Zahl einen Theil der Note weg. Hat sie drei Theile, so bekomt die erste Hälfte der Note zwei Theile und die zweite den dritten Theil. Stehen drei Zahlen über einer zweitheiligen Note, so erhält die erste Zahl den ersten Theil, die beiden übrigen aber müssen auf die zweite Hälfte abgefertiget werden. Hat die Note drei Theile und ist mit drei Ziffern versehen, so erhält jede Ziffer einen Theil.

Anmerk. 1. Dies ist die gewöhnliche Eintheilung, was davon abgehen sol, mus ausdrücklich angezeiget werden. So gebraucht man z. B. den Queerstrich (—) um die Fortdauer einer Ziffer anzuzeigen. Z. B.



Anmerk. 2. Kommen zwei Ziffern auf einer gleichtheiligen Note vor, und die erste Ziffer sol drei Theile wegnehmen, so kan man bei die erstern Ziffern Punkte setzen. Z. B. $\frac{6}{4}$: $\frac{5}{3}$ S. Abschn. 1. §. 7.

§. 7.

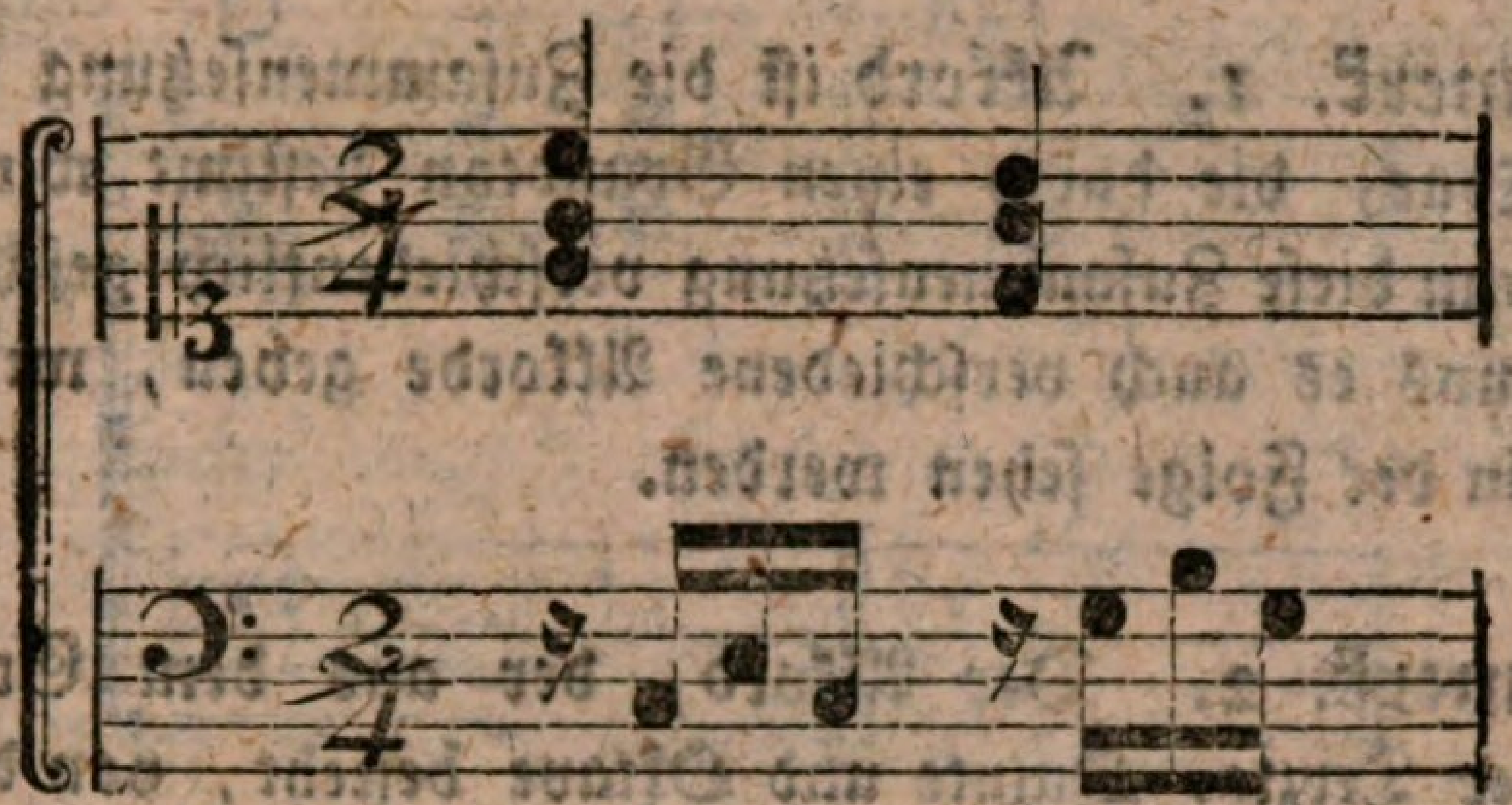
Oft steht die Ziffer nicht gerade über der Basnote, sondern seitwärts; hier wird, wenn die Basnote zwei Theile hat zur ersten Hälfte der Note der Hauptakkord, und zur andern Hälfte der Akkord den die Ziffer anzeigt, gegriffen; hat sie aber drei Theile, auf den dritten Theil derselben.

§. 8.

Ziffern, die über einem Punkte vorkommen, werden bei dem Eintritte des Punkts angeschlagen, und sie beziehen sich auf die vorhergehende Note: so wie die Ziffern, die über einer Pause stehen, zur Pause angeschlagen werden: jedoch mit dem Unterschiede, daß die Ziffern über ganz kurzen Pausen zur folgenden, und die über längern Pausen zur vorhergehenden Note gehören.

§. 9.

Kommen Signaturen über Pausen vor, so müssen sie auch auf den Werth der Pausen angeschlagen werden. Es komt auch oft bei gleichen geschwinden Noten statt der erstern Note im guten Takttheile eine kurze Pause vor; hier mus man, ohne daß eine Signatur darüber steht, den Akkord der folgenden Note dazu anschlagen, und die folgende Note ohne Anschlag durchgehen lassen. Z. B.



Anmerk. Mehrere Anleitung hiezu gibt Heinichen in seinem Generalbasse Cap. 4. S. 257. bis 378.

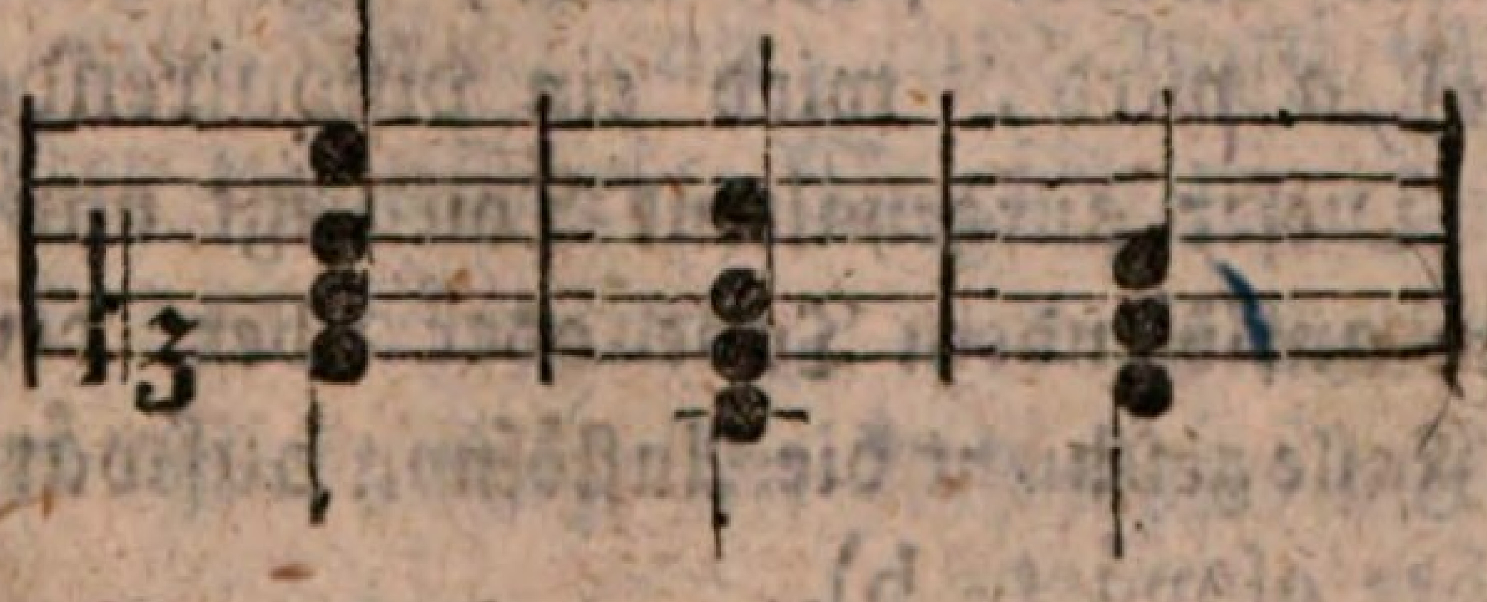
Vierter Abschnit.

Vom Hauptakkorde oder harmonischem Dreiklange.

§. 1.

Der Hauptakkord oder der harmonische Dreiklang ist dreierlei, nämlich 1) der grosse oder harte, modus durus oder trias harmonica perfecta genant, welcher aus der grossen Terzie, reinen Quinte und und Oktave besteht: 2) der kleine oder weiche, modus mollis oder trias harmonica minus perfecta genant, worin die kleine Terzie ist; und 3) der verminderte, trias deficiens genant, wozu die kleine Terzie und kleine Quinte gehört. Z. B.

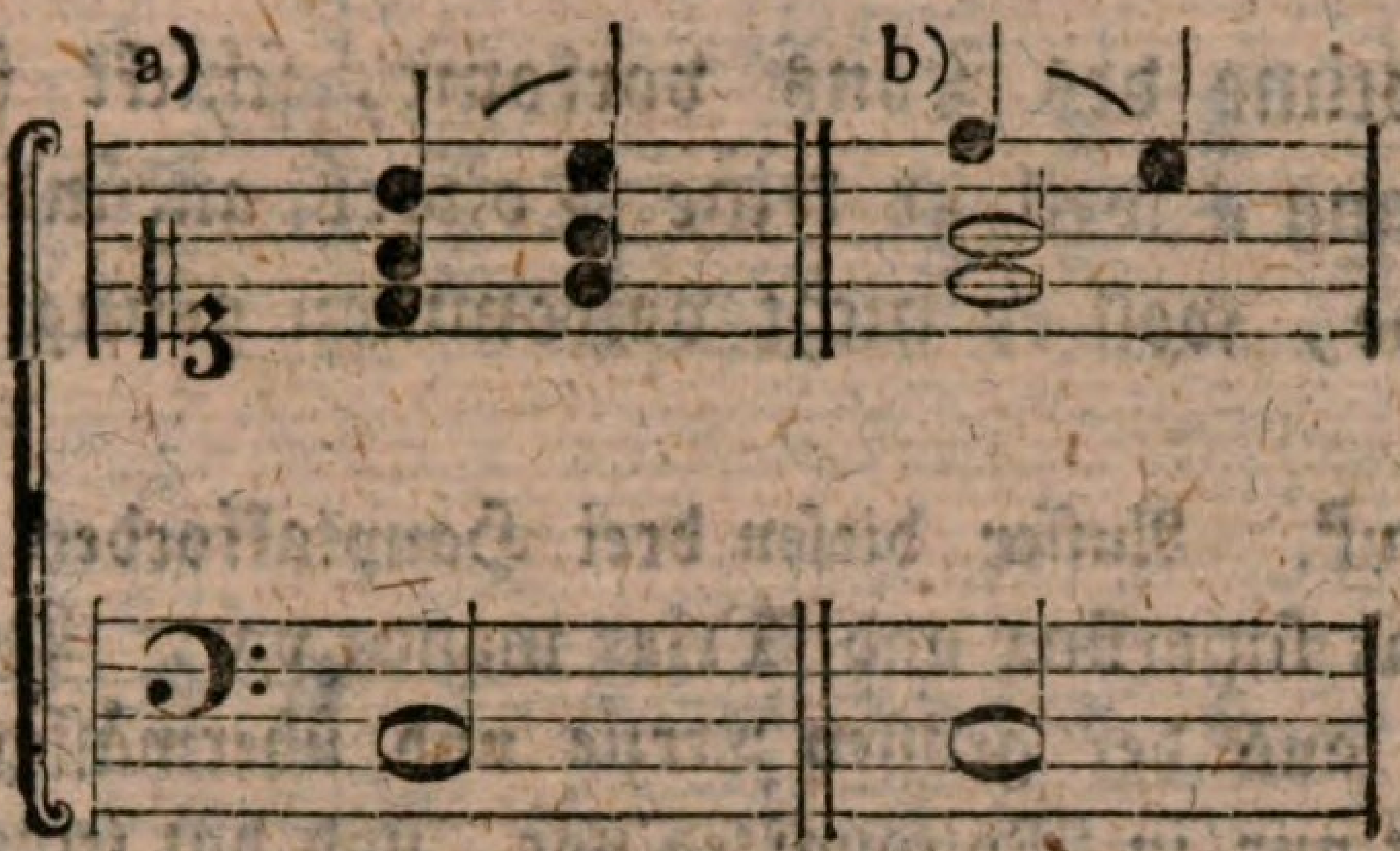
1) 2) 3)



Anmerk. 1. Akkord ist die Zusammensetzung mehrerer Töne, die durch einen Grundton bestimt wird. Da nun diese Zusammensetzung verschiedentlich geschiehet, so mus es auch verschiedene Akkorde geben, welches wir in der Folge sehen werden.

Anmerk. 2. Der Akkord, der aus dem Grundtone, der Terzie, Quinte und Oktave besteht, von dem hier die Rede ist, heist der Hauptakkord oder der harmonische Dreiklang, weil er das Ohr gänzlich beruhiget; der Akkord aber, der aus dem Grundtone, der Terzie, Quinte und Septime besteht, heist der Septimenakkord; und in diesen beiden Hauptakkorden sind alle übrige Akkorde enthalten. Nämlich in dem harmonischen Dreiklange alle consonirende dreistimmige Akkorde, je nachdem die Terzie oder Quinte in den Bas verlegt wird, und im Septimenakkorde alle wesentliche dissonirende Akkorde.

Anmerk. 3. Alle andere Akkorde, die aus diesen Grundakkorden entspringen, heissen Nebenakkorde. Diese Nebenakkorde entstehen entweder durch die Umwendung oder Versetzung (S. Abschn. V. §. 1. A. 1), und durch die Aufhaltung. Aufhaltung oder Vorhalt ist, wenn ein oder mehrere Töne des vorhergehenden Akkords noch zu Anfang des folgenden sich hören lassen, und dann mit den zum folgenden Akkord gehörigen Tönen abwechseln. Der erste Akkord, aus welchem der aufgehaltene Ton liegen bleibt, heist die Vorbereitung, das Eintreten des zum folgenden Akkord gehörigen Tons, die Auflösung, der Akkord selbst aber, von welchem ein Ton aufgehalten wird, wird ein dissonirender Akkord genant. Dieser aufgehaltene Ton liegt nun entweder unter dem auflösendem Tone oder über demselben. Im erstern Falle geschieht die Auflösung aufwärts a), im letztern aber abwärts b).



§. 2.

Dieser Akkord wird entweder durch $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$, oder durch $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$, 5, $\begin{smallmatrix}8\\3\end{smallmatrix}$ oder 8 angezeigt, oder auch durch ein Versetzungszeichen, als ×, b, ♮, welches aber nur bei vorhergehenden Dissonanzen geschieht. Sind aber dergleichen nicht da, so wird er gar nicht angezeigt, und der Spieler mus bei jeder leerstehenden Note diesen Akkord greiffen. Ist es aber der verminderte Dreiklang, so wird er durch eine mit einem Bogen versehenen 5 angezeigt, als $\overset{\frown}{5}$; auch mit der gewöhnlichen Signatur der falschen Quinte 5♭; in den Tonarten mit Kreutzen aber durch 5♮.

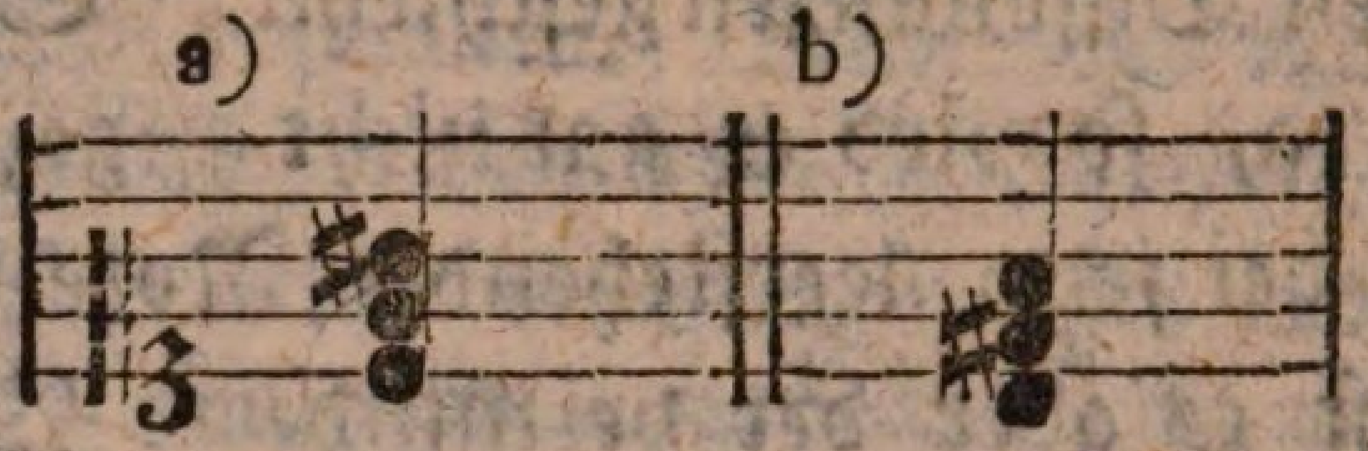
Anmerk. Bei algemeinen Akkorden schreibt man nichts über die Basnote, ausser wo die Terzie erhöhet, erniedriget und wiederhergestellet wird, die Versetzungszeichen ♯, b, ♮.

§. 3.

Der Hauptakkord, er mag Dur oder Mol sein, hat seinen Siz auf der Prime der Tonart, und fängt mehrentheils ein Stück an, und muß es allezeit beschliessen. Der verminderte Dreiklang, der in Dur-Tonarten auf der Septime, und in den Moltonarten auf der Sekunde, im Absteigen auf der Sexte und

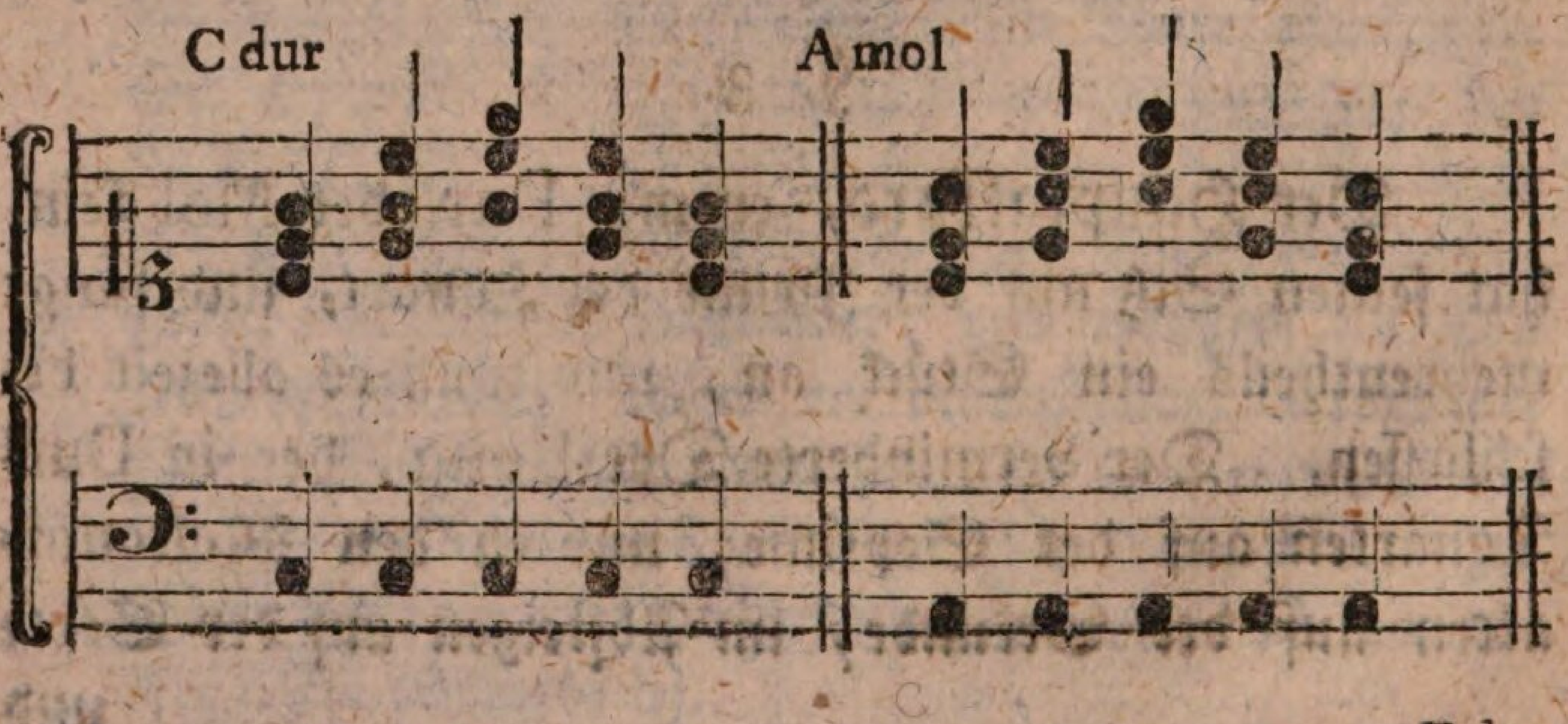
und Septime des Tons vorkomt, schickt sich weder zum Anfang, weil er keine Tonart ankündigt, noch zum Ende, weil er nicht volkommen genug ist.

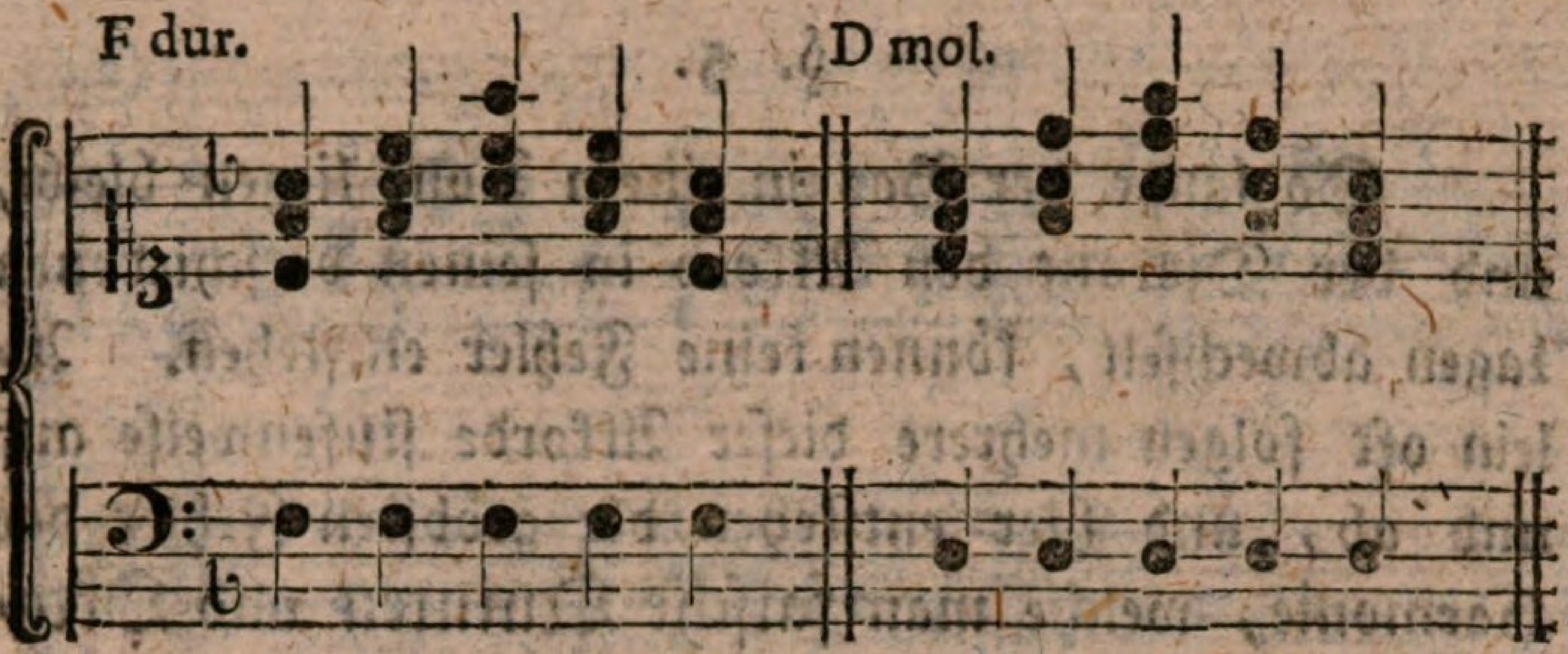
Anmerk. Ausser diesen drei Hauptakkorden komt noch Trias superflua und Trias manca vor. Der erste besteht aus der grossen Terzie und übermässigen Quinte, komt nur in Moltonarten vor, und hat seinen Siz auf der Terzie der Tonart a). Der zweite besteht aus der grossen Terzie und kleinen Quinte, ist auch den Moltonarten eigen, und komt auf der Sekunde und Quinte der Tonart vor. b)

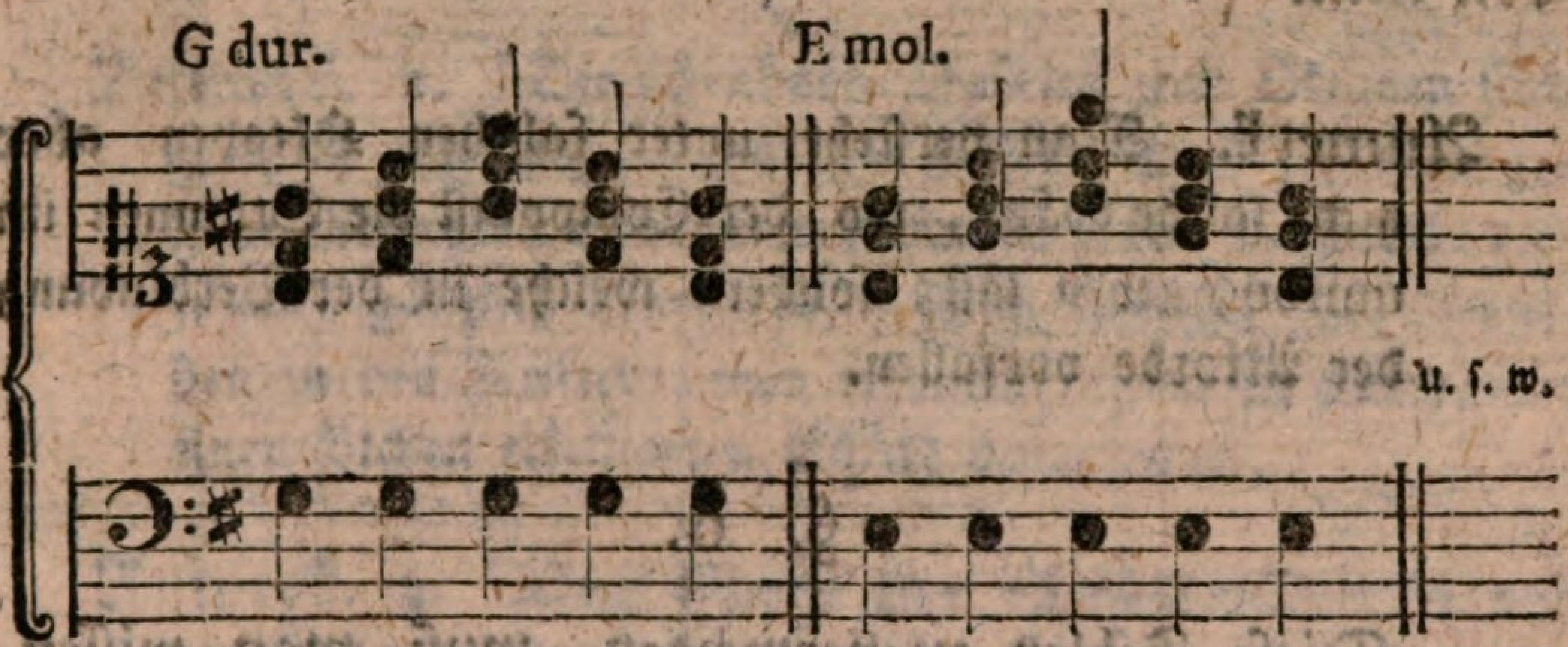


§. 4.

Dieser Akkord, so wie jeder andere vierstimmige Akkord kan auf dreierlei Art verändert werden; nämlich so, daß entweder die Oktave oder die Terzie oder die Quinte oben liegt oder die oberste Stimme ist. Z. B.







Anmerk. 1. Dies ist eine Uebung, welche der Schüler durch alle 24. Tonarten, und zwar auf- und abwärts anstellen mus; denn dadurch lernt er den Akkord so gleich, es mag die Oktave, Terzie oder Quinte oben liegen, in dieser Lage und in der gehörigen Tonart finden.

Anmerk. 2. Der Dreiklang hat aber nicht nothwendig seine drei Consonanzen; man kan entweder die Oktave oder die Quinte daraus weglassen, und an deren statt eines der andern Intervallen verdoppeln, welches auch oft ein Mittel ist den Fehlern zu entgehen. Doch ist die Terzie zufällig gros, so ist ihre Verdoppelung nicht erlaubt. Im dreistimmigen Akkompagnement fält die Oktave weg, ausgenommen wenn die Quinte weggelassen werden mus.

§. 5.

§. 5.

So lange der Bas in einem Tone liegen bleibt, und der Diskant den Akkord in seinen verschiedenen lagen abwechselt, können keine Fehler entstehen. Allein oft folgen mehrere dieser Akkorde stufenweise auf und ab, und hier entstehen die gröbsten Fehler der Harmonie, welche man falsche Quinten und Oktaven nent.

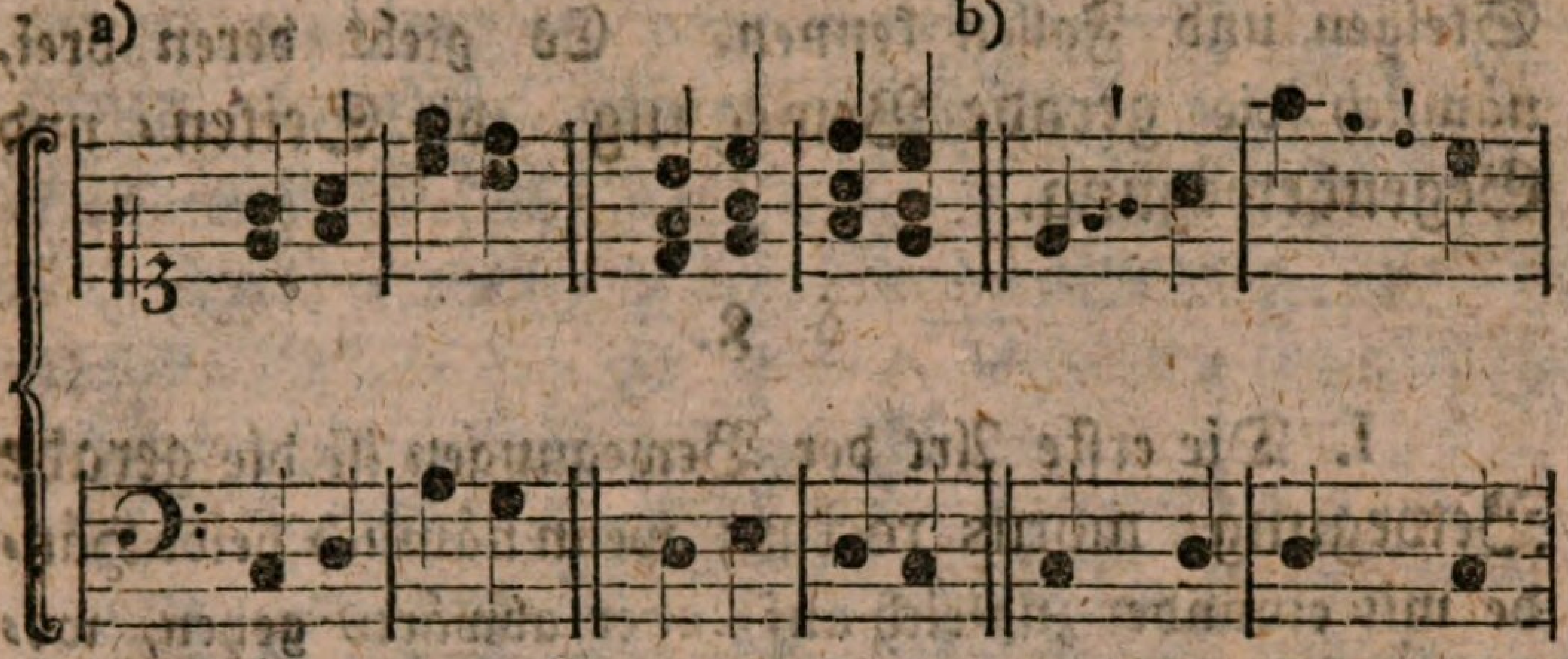
Anmerk. Man versteht unter falschen Oktaven aber nicht solche Sätze, wo der Componist die Stimmen im unisono gehen läst; sondern welche in der Verbindung der Akkorde vorfallen.

§. 6.

Diese Fehler zu vermeiden, muß man wissen, daß nicht zwei oder mehrere volkommene Consonanzen, welche die Quinte und Oktave sind, weder offenbar, noch verdeckt in gleicher Bewegung auf einander folgen dürfen; welches die gröbsten Fehler wider die Harmonie sind.

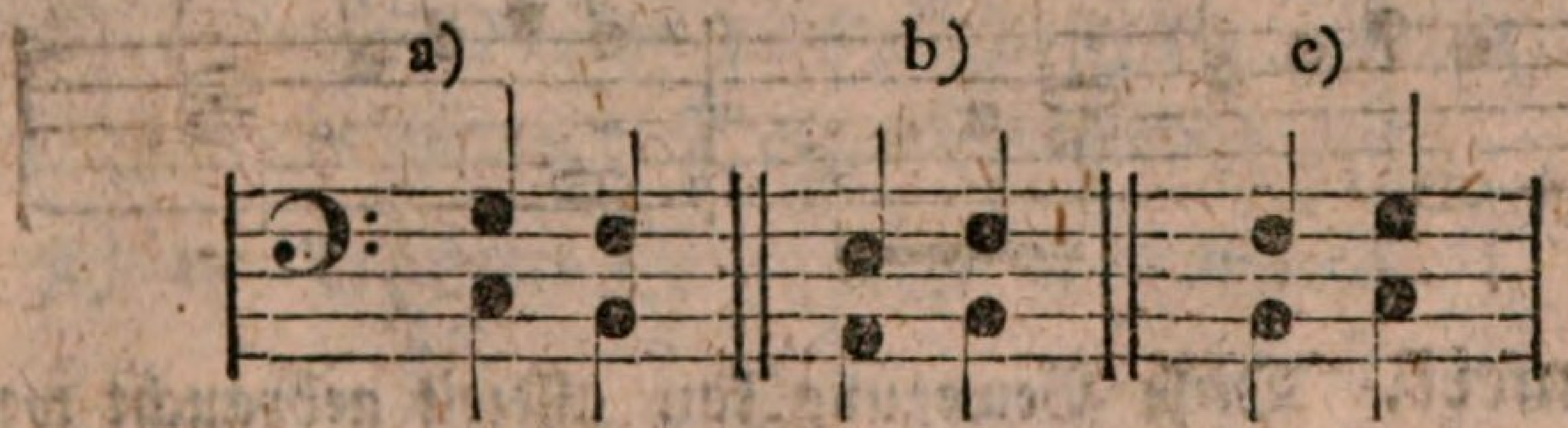
Anmerk. 1. Offenbare Quinten und Oktaven sind, wenn die Melodie oder die oberste Stimme mit dem Basse in Quinten und Oktaven fortschreitet a); verdeckte aber wenn die Mittelstimme unter sich gegen den Bas in Quinten und Oktaven fortgeht b). Man erkent diese verdeckten Quinten und Oktaven, wenn man bei zwei in gerader Bewegung springenden Stimmen die ledigen Intervallen ausfült, und daselbst Quinten und Oktaven entdeckt.

Anmerk.



Anmerk. 2. Die offenbaren Quinten und Oktaven sind gänzlich unerlaubt, weil die äussern Stimmen eine genaue Reinigkeit und guten Gesang erfordern, welche diese aber gänzlich benehmen. Man kan sich eher derselben in den Mittelstimmen erlauben, weil sie dann nicht einen solchen eckelhaften Effeckt verursachen.

Anmerk. 3. Doch können zwei offenbare Quinten von verschiedener Art auf einander folgen. So kan im Herruntergehen in allen Stimmen auf eine reine eine falsche folgen a); aber im Heraufgehen ist es besser von einer reinen Quinte zur falschen b) zu gehen, als von einer falschen zur reinen c); denn die falsche Quinte neigt sich von Natur herunter. Doch gehören diese beiden letztern Arten blos in die Mittelstimmen.



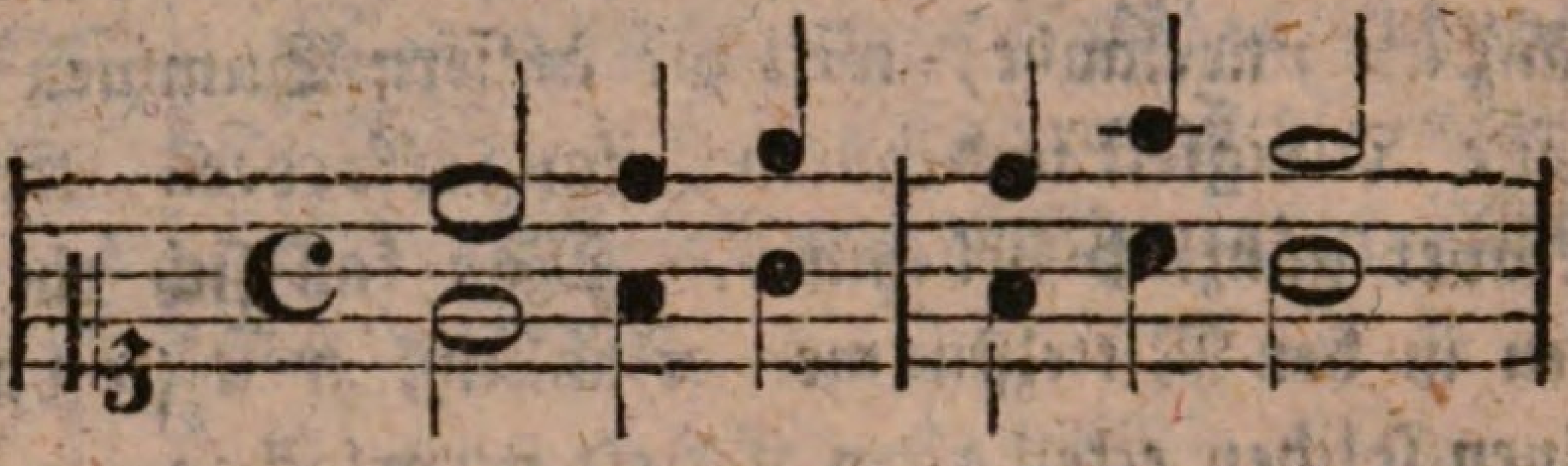
§. 7.

Diesen Fehlern zu entgehen, mus man die verschiedenen Bewegungen, d. h., die Fortrückungen des Gesanges in den Stimmen, in Absicht auf das

Steigen und Fallen kennen. Es giebt deren drei, nämlich die gerade Bewegung, die Seiten- und Gegenbewegung.

§. 8.

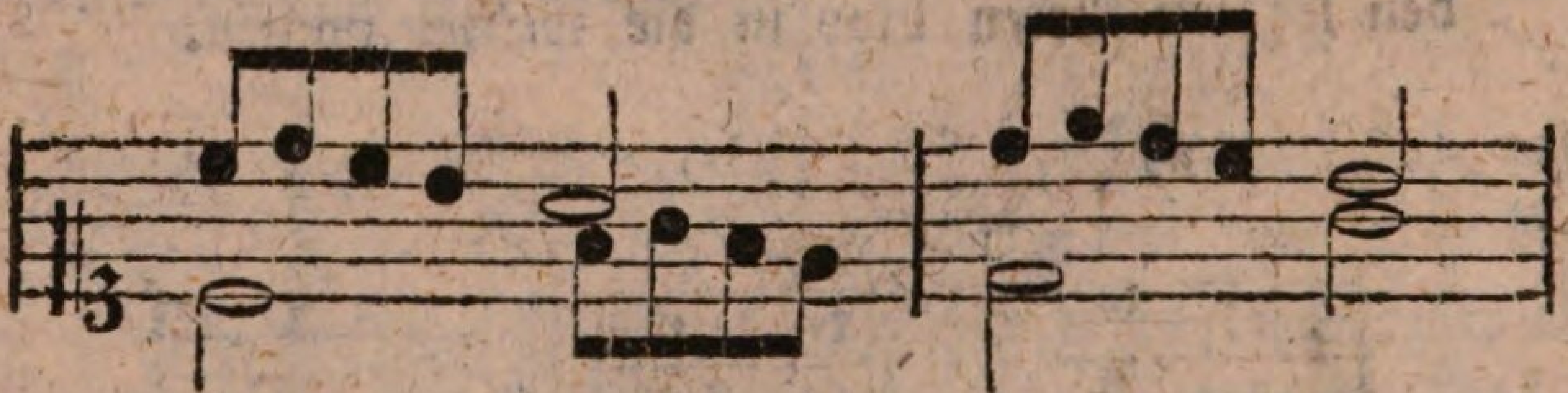
I. Die erste Art der Bewegungen ist die gerade Bewegung, motus rectus; wenn nämlich beide Hände mit einander zugleich auf- oder abwärts gehen, wobei aber auch der Bas oft Sprünge macht. Z. B.



Anmerk. Bei dieser Bewegung ist es schwer die vorhin angeführten Fehler zu vermeiden.

§. 9.

II. Die zweite Art ist die Seitenbewegung, motus obliquus; wenn eine Hand liegen bleibt, und die andere unterdessen im Spielen fortfährt. Z. B.

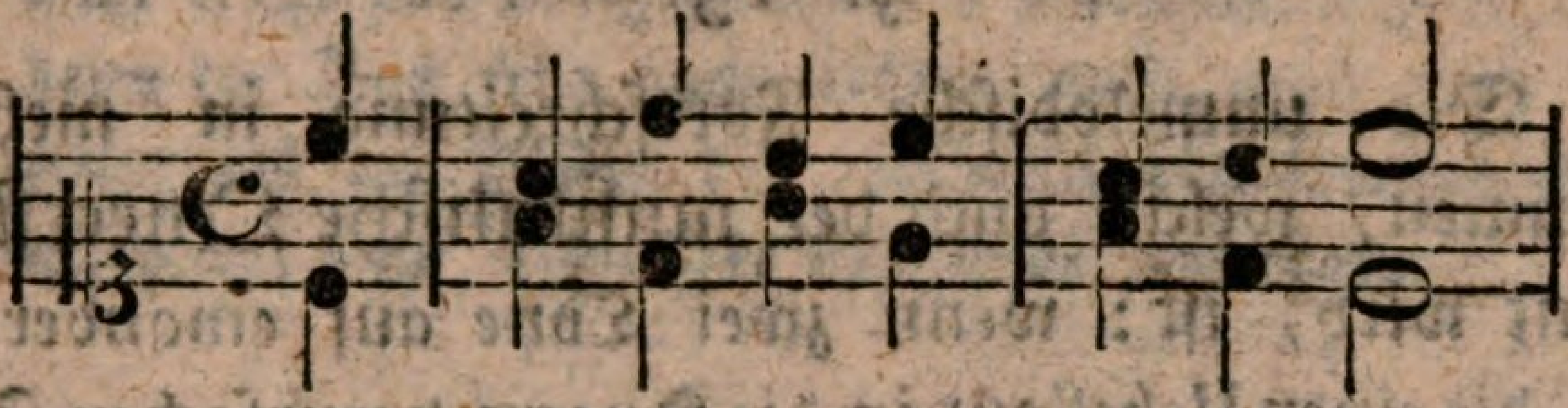


Anmerk. Diese Bewegung kan allezeit gebraucht werden, der Bas mag auf oder niederwärts gehen.

§. 10.

III. Die dritte Art ist die Gegenbewegung, motus contrarius; wenn die eine Stimme steigt, die andere

andere dagegen fält, oder wenn die rechte Hand aufwärts, die linke abwärts, oder die rechte Hand abwärts und die linke aufwärts, also beide Hände aus oder gegen einander spielen: bei welcher Art der Bewegung die unerlaubten Quinten und Oktaven am leichtesten vermieden werden. Z. B.



Anmerk. Diese Bewegung braucht man, wenn der Bas auf- oder abwärts gehet, und die Oberstimmen das Gegentheil vom Basse thun: besonders wenn der Bas stufenweise gehet; denn da ist die gerade Bewegung ohne Fehler unmöglich.

§. 11.

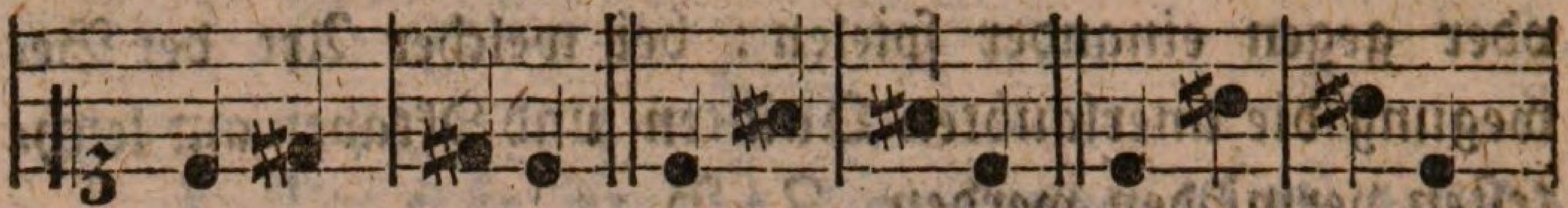
Ferner müssen die Akkorde, so viel als möglich mit einander in Verbindung stehen: das heist, sie müssen

1) aus einerlei Tonart genommen werden;
2) es müssen keine unmelodischen Fortschreitungen in einzeln Stimmen sowohl als
3) in mehrern Stimmen vorkommen.

§. 12.

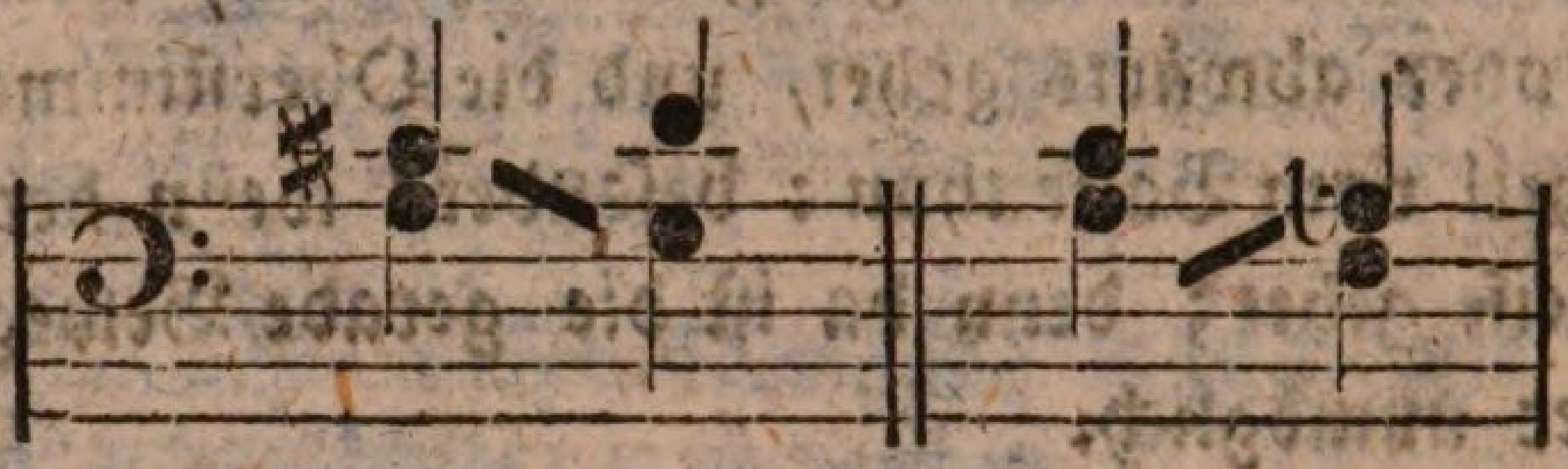
Zu den unmelodischen Fortschreitungen in einzelnen Stimmen gehört die Fortschreitung einer Stimme durch übermässige Intervallen; welche Fortschreitung nur dann erlaubt ist, wenn das übermässige In-

terval als ein Leiteton einer Nebentonart (subsemitonium modi) in eine Tonart führt. Uebermässige Intervallen sind z. B.



§. 13.

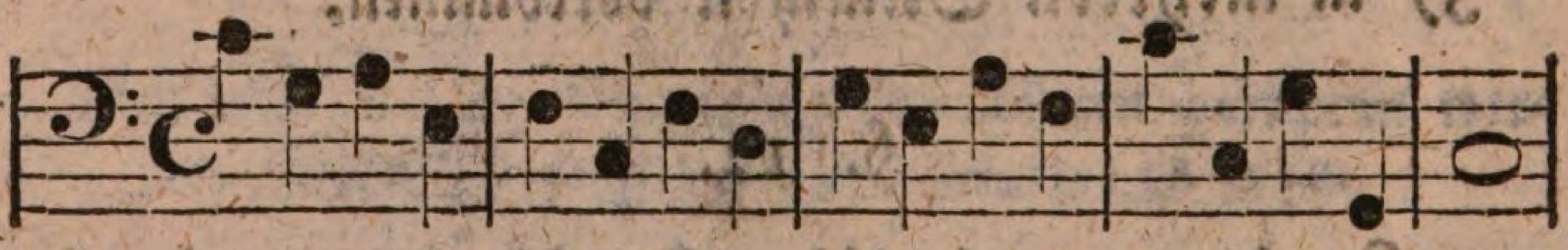
Die unmelodische Fortschreitung in mehrern Stimmen, welche auch der musikalische Queerstand genent wird, ist: wenn zwei Töne auf einander folgen, die einen Uebellaut in die Queere verursachen z. B.



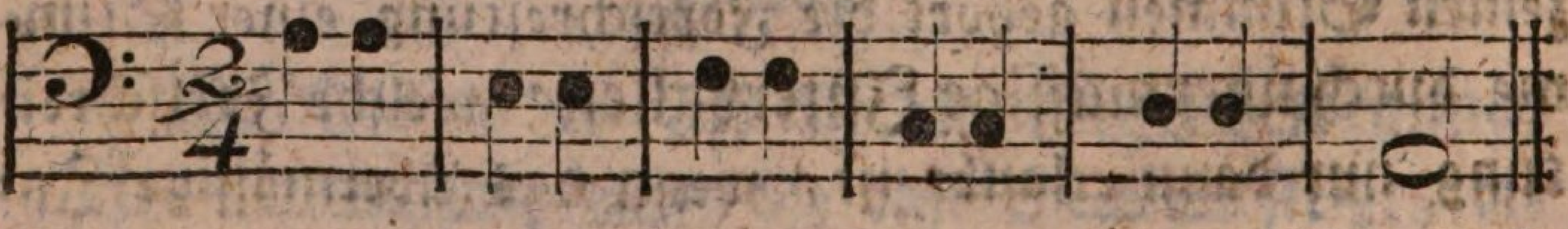
§. 14.

Dies vorausgesetzt füge ich zwei Beispiele hinzu, welche blosse Hauptakkorde enthalten, um die gegebenen Regeln anwenden zu lernen. Ich habe C dur und A mol dazu gewählt, weil doch von diesen Tonarten alles ausgehet; allein sie müssen in allen Tonarten geübt werden, wenn man eine Fertigkeit darin erlangen wil.

No. 1.



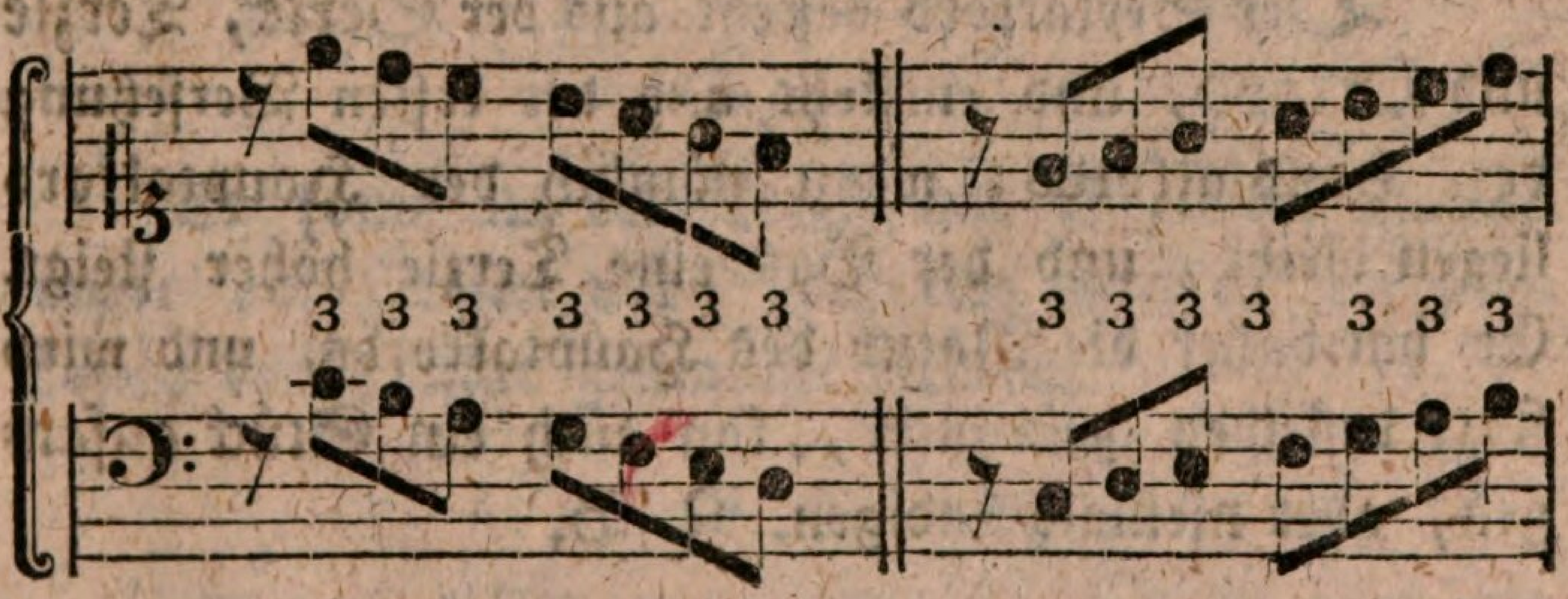
No. 2.



Anmerk. Man übe diese Beispiele in allen drei Lagen, wovon oben geredet ist, und kehre sich nicht daran, wenn die Oberstimme zu hoch oder zu tief komt: denn hier komt es blos darauf an, die Akkorde in allen Lagen sogleich finden zu lernen. Doch mus man beim eigentlichen Akkompagnement mit der rechten Hand nicht leicht das zweigestrichene f überschreiten, es müste denn der Bas sehr hoch gehen; auch mus man nicht tiefer als die Hälfte der ungestrichenen Oktave gehen, wenn es nicht besondere Umstände erfordern.

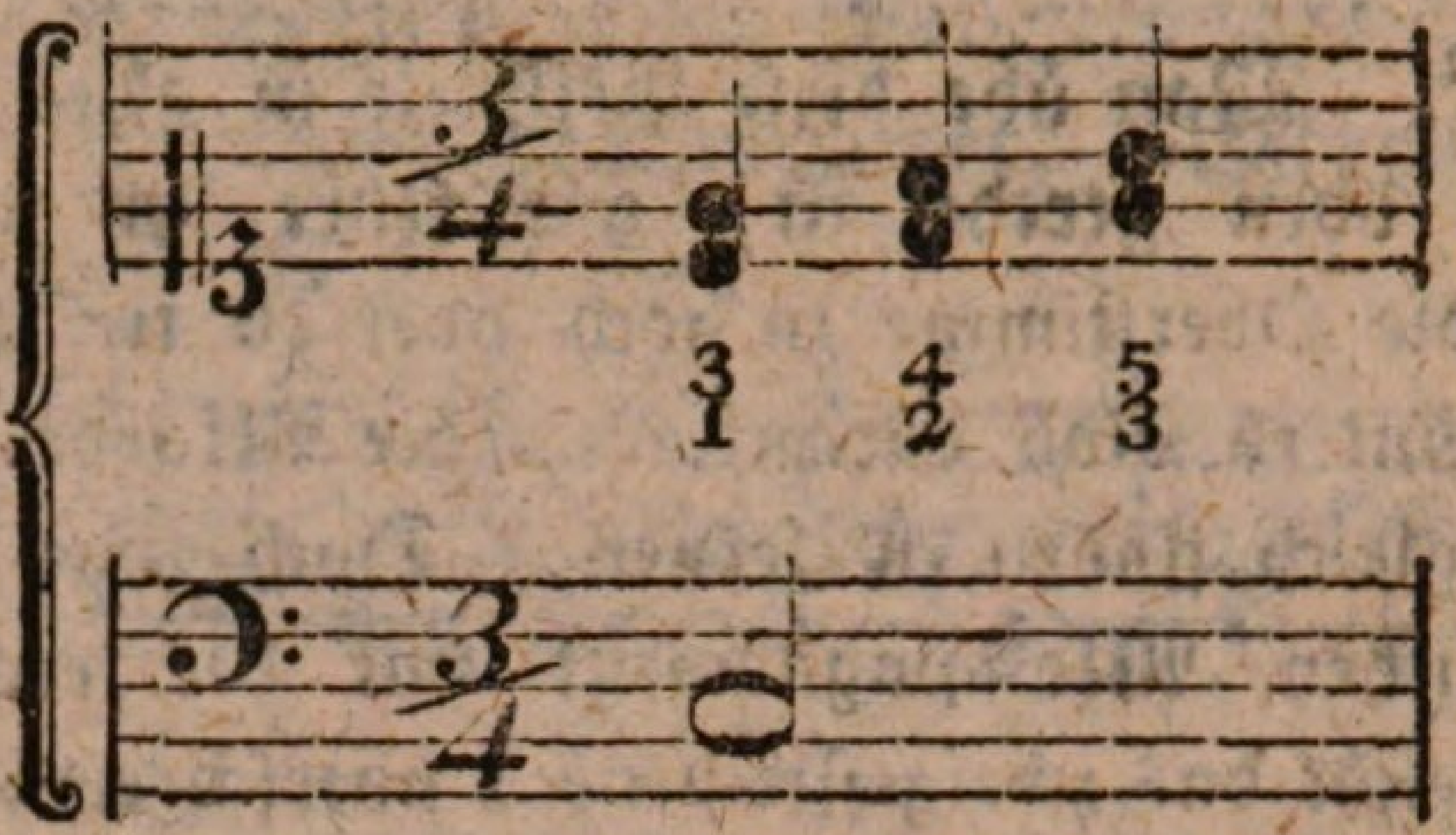
§. 15.

Noch ist zu bemerken, daß oft mehrere 3en nach einander über stufenweise auf- oder absteigenden Bastönen vorkommen. Hier sol nicht der ganze Akkord gegriffen werden, sondern die rechte Hand mus mit der Terzie ganz allein der Grundstimme in gleicher Bewegung folgen. Z. B.



§. 16.

Auch komt bisweilen $\frac{3}{1}$ vor, so daß $\frac{4}{2}$ und mehrere Signaturen darauf folgen. Hierbei nimt man nichts weiter hinzu, sondern man richtet die Begleitung nur zweistimmig ein. Z. B.



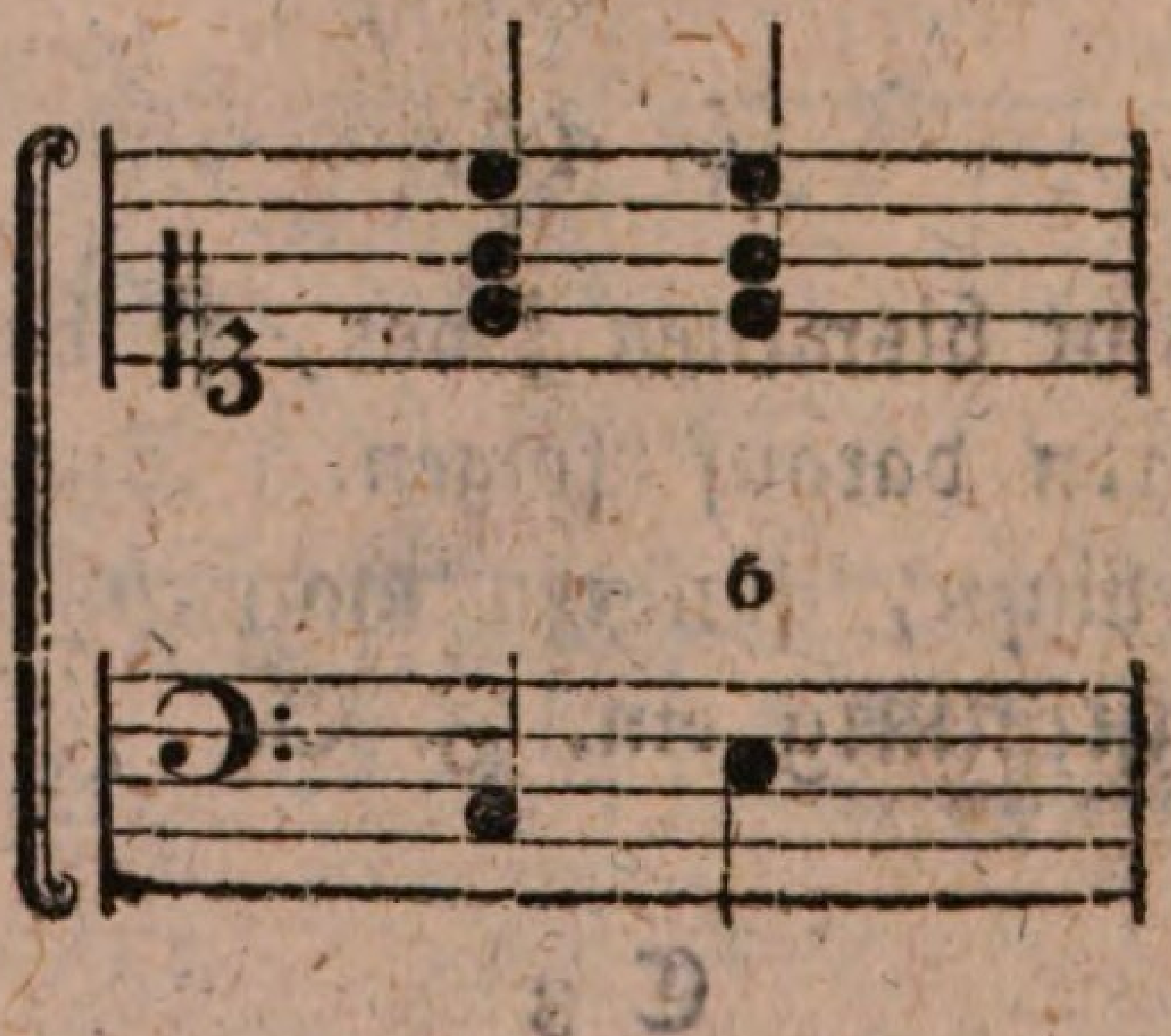
Anmerk. Noch ist zu bemerken: daß die Quinte nie beim Schlusse die Oberstimme sein darf, sondern entweder die Oktave oder die Terzie.

Fünfter Abschnit.

Vom Sextakkorde.

§. 1.

Der Sextakkord besteht aus der Sexte, Terzie und Oktave, und entsteht aus der ersten Versetzung des Hauptakkords; wenn nämlich der Hauptakkord liegen bleibt, und der Bas eine Terzie höher steigt. Er hat daher die Natur des Hauptakkords, und wird statt desselben gebraucht, kan auch ein Stück anfangen, aber niemals endigen. Z. B.



Anmerk. 1. Versetzung, Umwendung oder Umkehrung ist: ein Interval aus den Oberstimmen der Grundstimme geben, und den Ton der Grundstimme in die Oberstimme versetzen.

Anmerk. 2. Zum leichten Finden des Sextakkords bilde man sich ein, die Basnote stünde eine Terzie tiefer, und verlange den Hauptakkord, so ist der Sextakkord da.

§. 2.

Dieser Akkord wird allezeit durch die 6 angezeigt, wobei die Versetzungszeichen nicht dürffen vergessen werden, je nachdem sie die Tonart erfordert. Zu dieser Sexte mus allezeit die Terzie hinzugegriffen werden, ohne daß sie angezeigt wird, und bei vollstimmiger Begleitung auch die Oktave.

Anmerk. Man findet auch wol die übrigen Intervallen mit angezeigt, welches aber allezeit gewisse Ursachen zum Grunde hat.

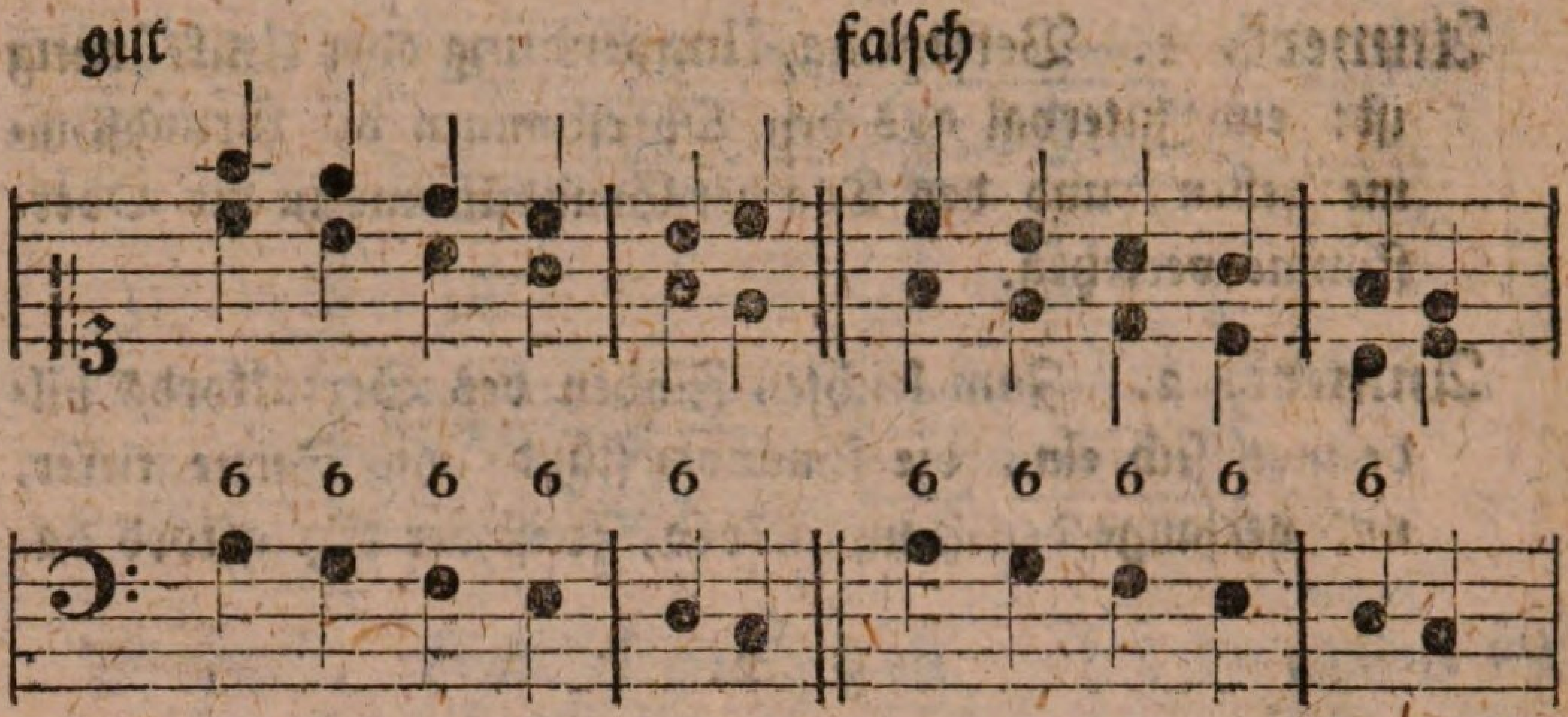
§. 3.

Er komt auf der Terzie und Sexte der Haupttonart am liebsten vor, doch kan er auch auf allen Tönen der Tonart gebraucht werden.

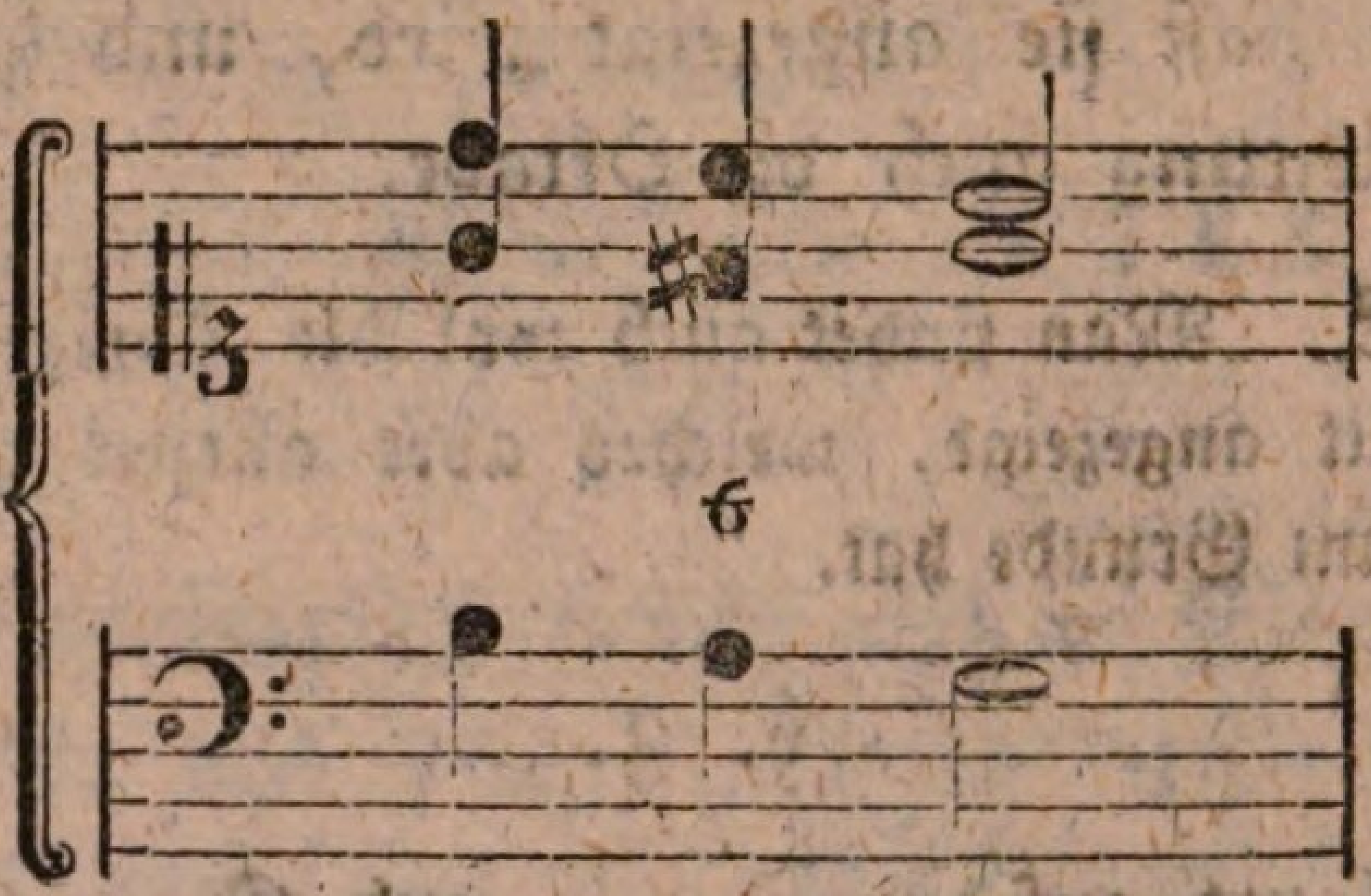
§. 4.

Wenn aber mehrere Sexten auf einander folgen, wie oft der Fal ist, so mus man

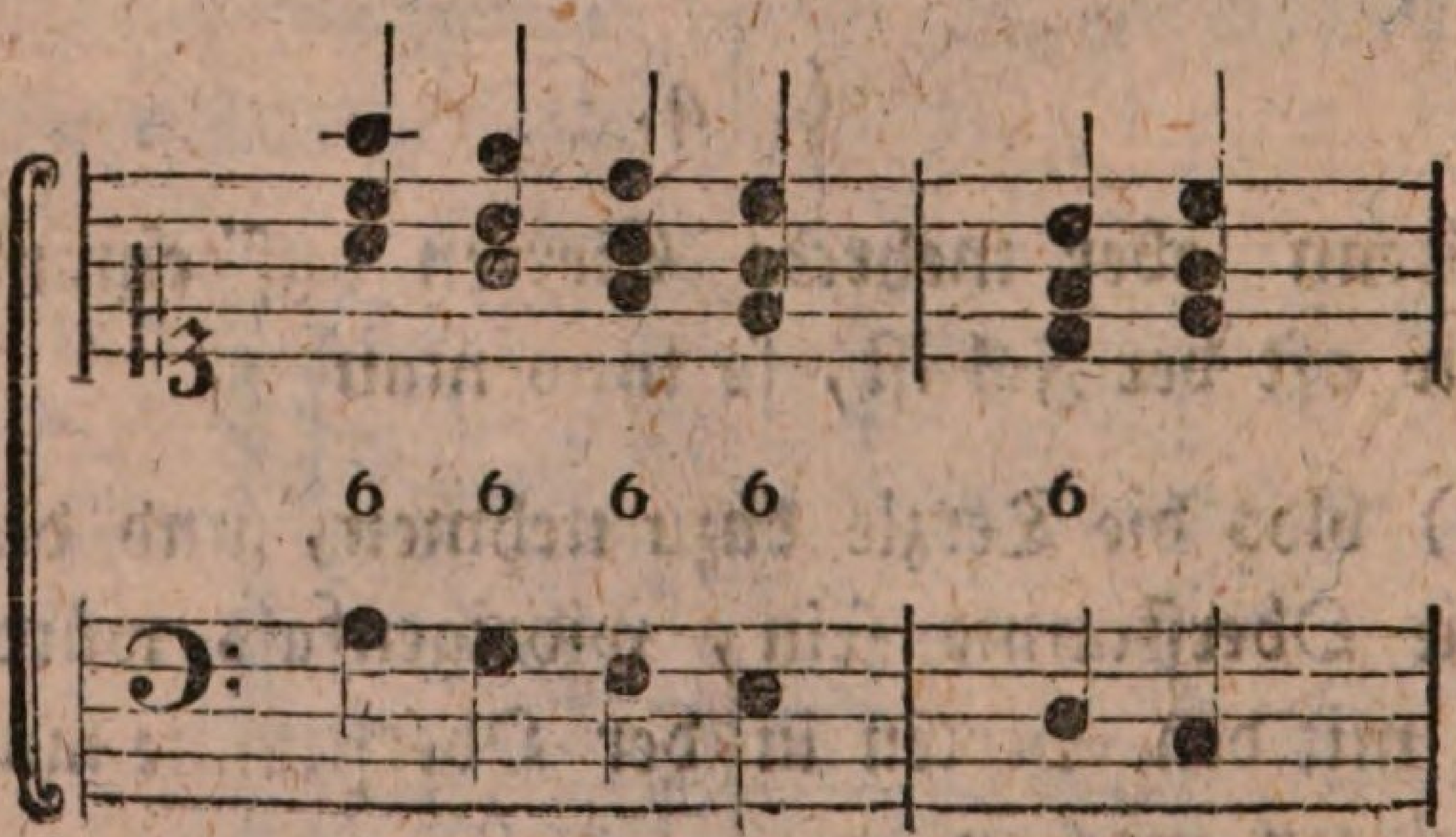
1) blos die Terzie dazu nehmen, und die Sexte mus die Oberstimme sein, widrigenfals würden die Terzien mit den Sexten in der Oberstimme lauter falsche Quinten machen.



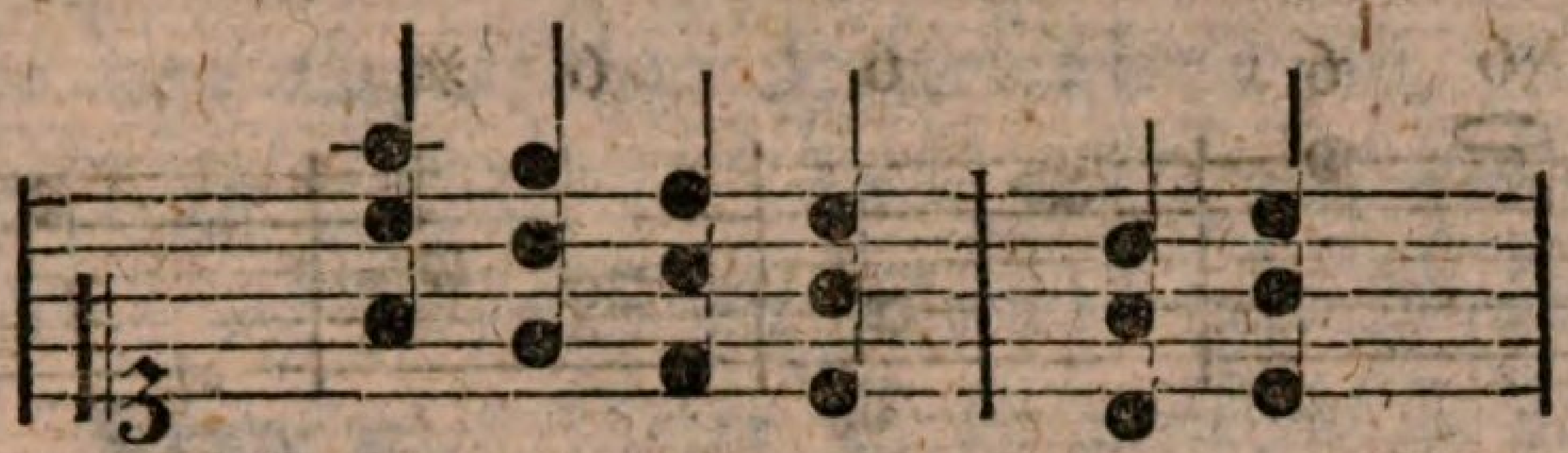
Anmerk. Doch kan auf eine grosse Quinte eine kleine folgen, besonders wenn sie nicht in den beiden äussern Stimmen, sondern in der Ober- und Mittelstimme befindlich ist. Z. B.



2) Darf man nicht die Oktave hinzunehmen, weil sonst unerlaubte Oktaven daraus entstünden. Z. B.

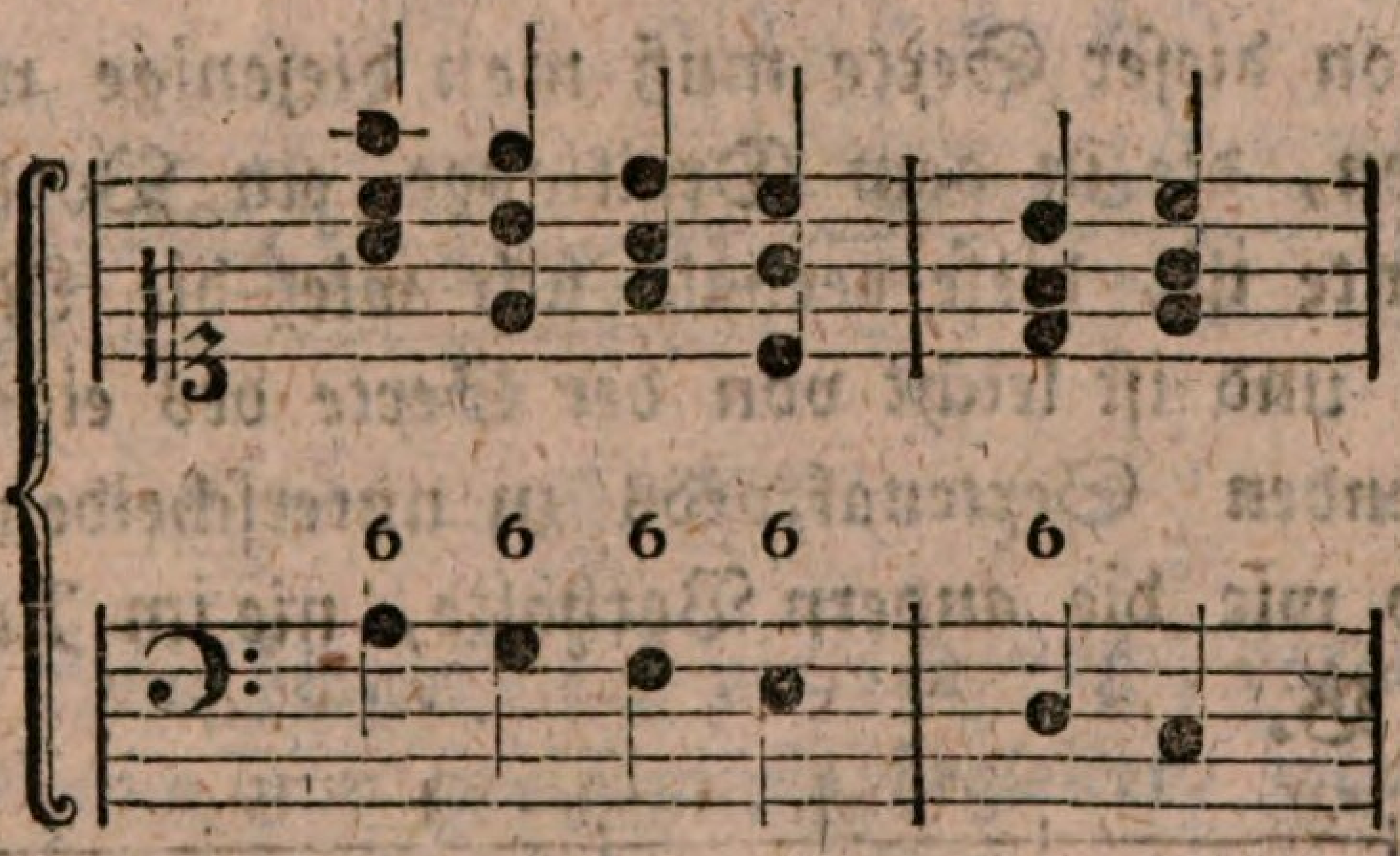


3) und auch die Sexte nicht verdoppeln, weil die Sexten unter sich selbst eine Oktavenprocession machen würden. Z. B.



Anmerk. 1. Wenn nur eine Sexte vorkomt, so kan die Oktave mitgenommen werden, ja man kan sogar die Terzie oben nehmen und die Sexte unten.

Anmerk. 2. Bei langsamer Bewegung kan man auch bei mehrern Sexten die Sexte wechselsweise verdoppeln, allein bei geschwindem Zeitmaasse ist die erste Art die beste. Z. B.

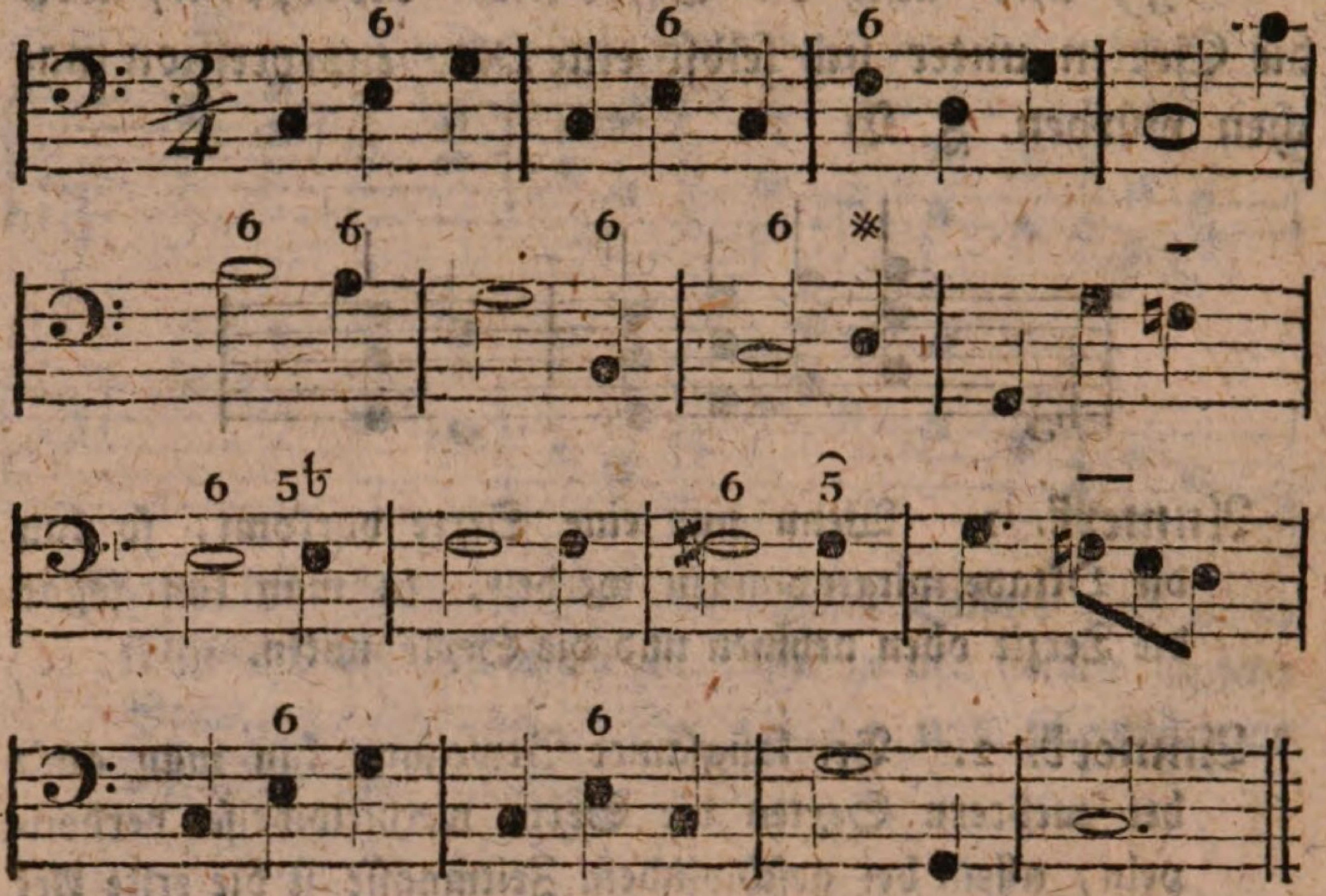


Anmerk. 3. Die Verdoppelung der Sexte lieben vorzüglich der Leiteton der Haupttonart und der Nebentonarten (semitonium und subsemitonium modi).

§. 5.

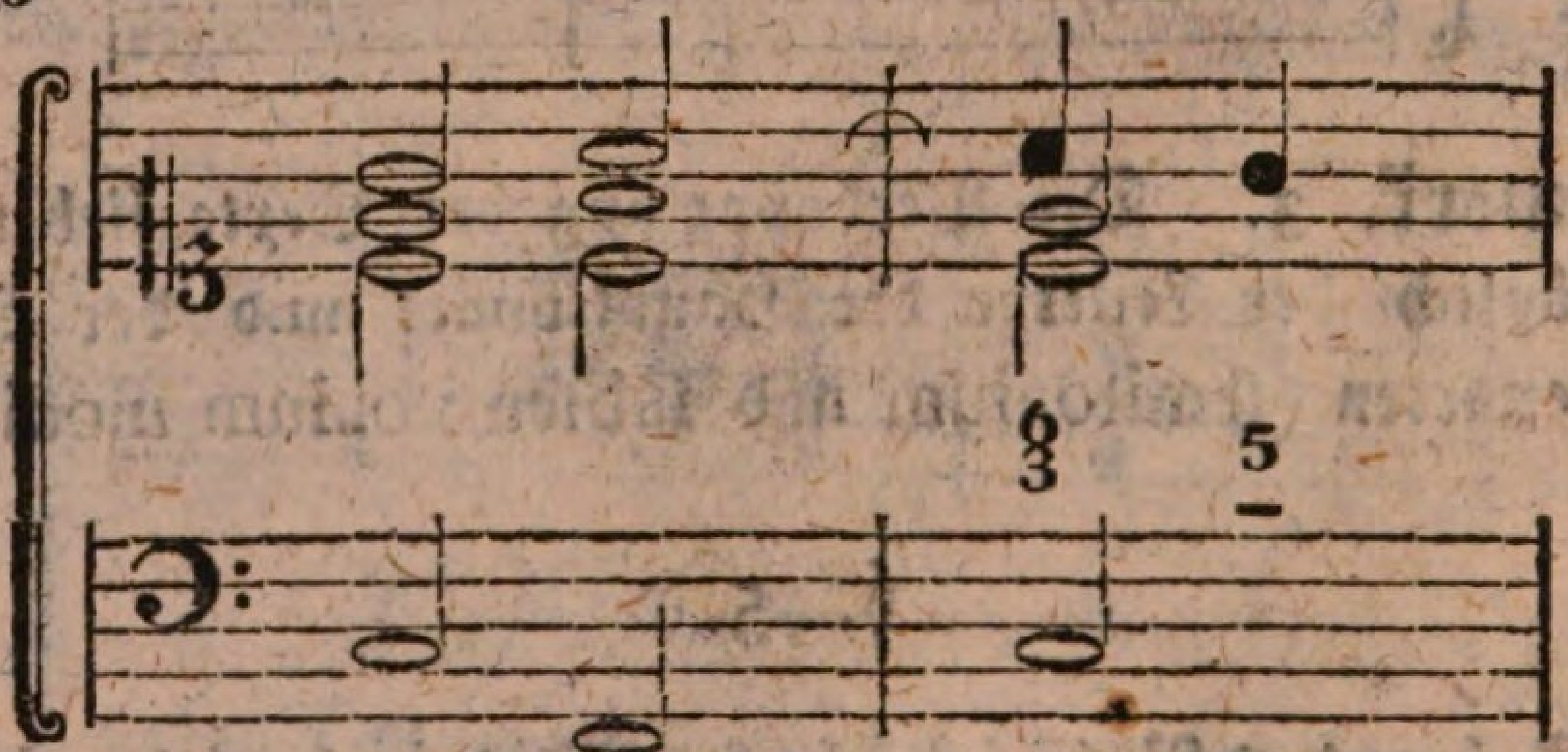
Folgendes Beispiel übe der Discipel wieder in allen Lagen und allen Tonarten, und suche die gegebenen Regeln zu beobachten. Z. B.

§. 6.



§. 6.

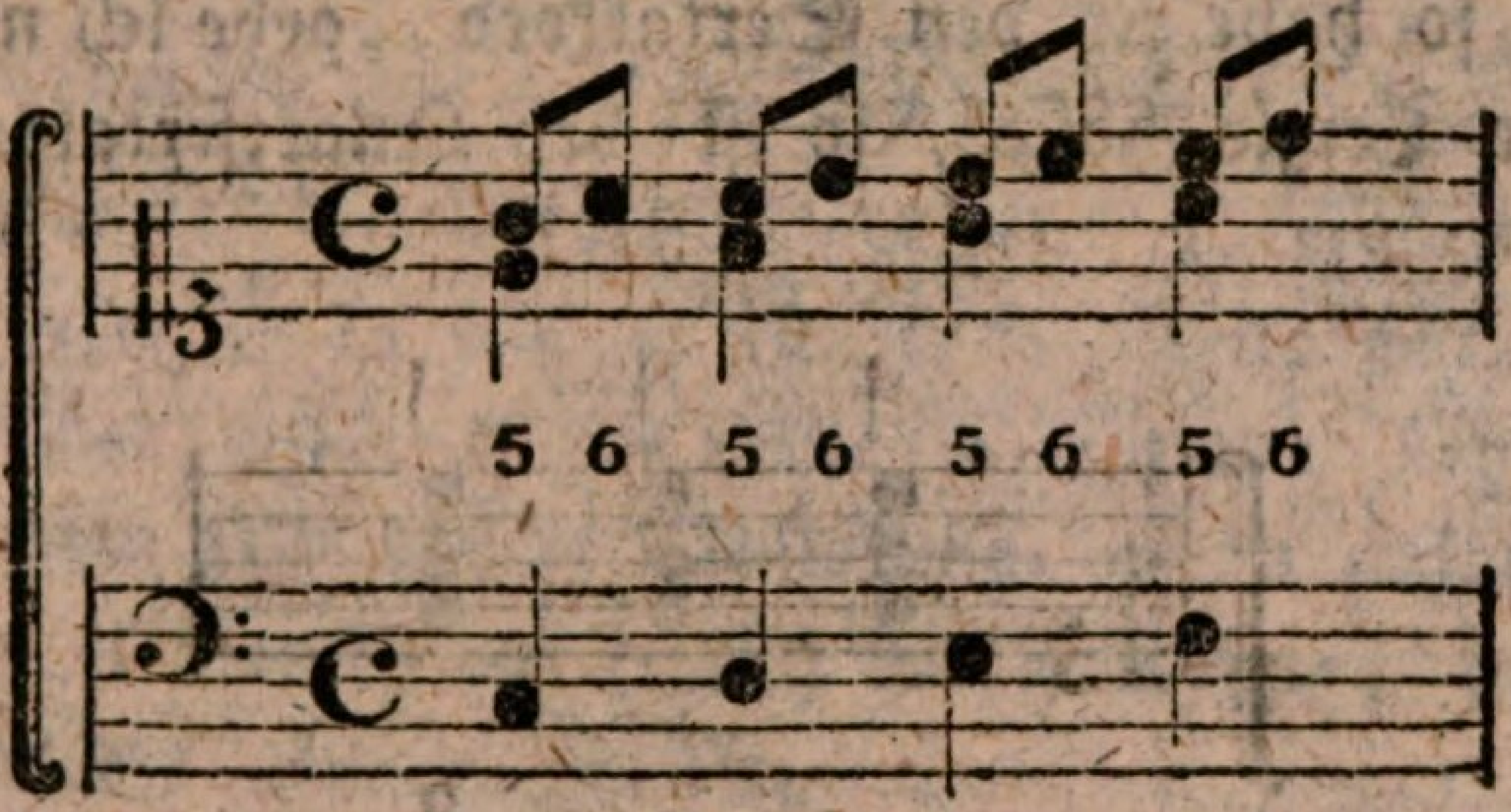
Von dieser Sexte muß man diejenige wohl unterscheiden, die in dem Dreiklange ein Vorhalt vor der Quinte ist, diese verhält sich wie die None zur Oktove, und ist leicht von der Sexte des eigentlichen consonirenden Sextenakkords zu unterscheiden, komt auch, so wie die andern Vorhalte, nie im Aufschlage vor. Z. B.



Anmerk. Man kan alle drei Arten des Sextenakkompagnements dabei gebrauchen, aber die Regeln in Ansehung der Verdoppelung müssen wohl beobachtet werden.

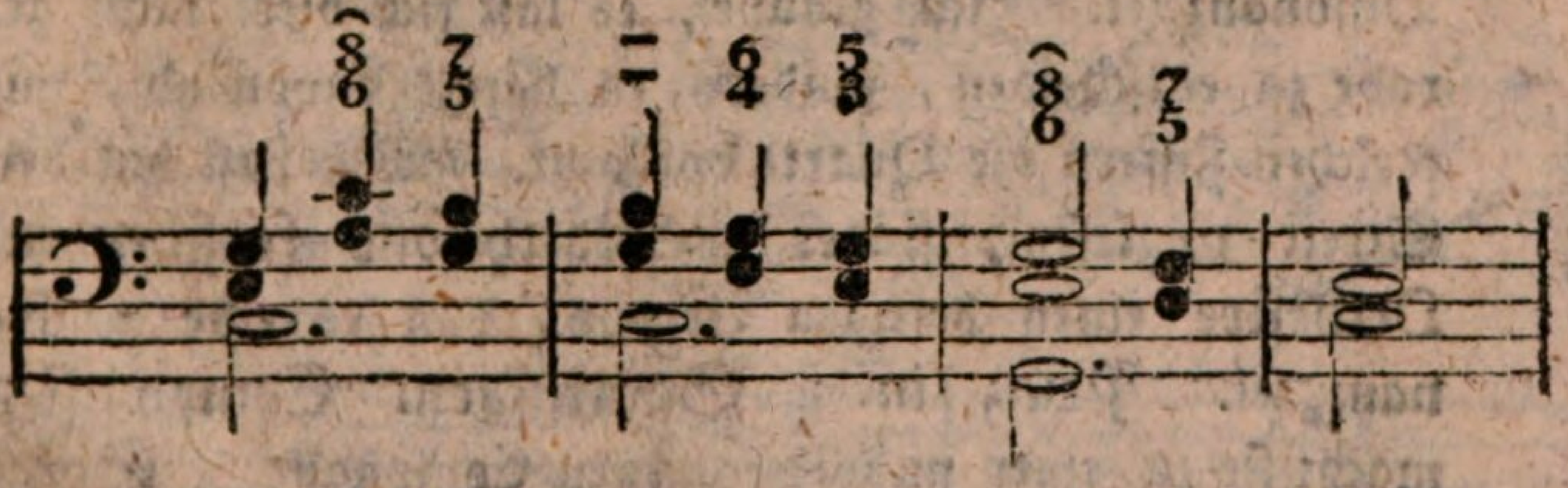
§. 7.

Es komt auch die 6 nach der 5, als 5 6, vor. Hier schlägt man gleich beim Anfange oder Eintritte der Note den eigentlichen Hauptakkord an, oder man nimt zur 5 noch $^{8}_{3}$ hinzu, und geht mit der Quinte in die Sexte, so daß die übrigen Stimmen liegen bleiben. Komt aber dieser Saz mehrmals hintereinander vor bei einem stufenweise gehenden Basse, so mus man ihn nur dreistimmig begleiten, weil man sonst unerlaubte Oktaven machen würde. Z. B.



§. 8.

Es komt bisweilen $^{8}_{6}$ vor, so daß $^{7}_{5}$ darauffolgt: hier darf man nur zweistimmig begleiten, welches verschiedene Theoristen durch einen Bogen anzeigen. Z. B.

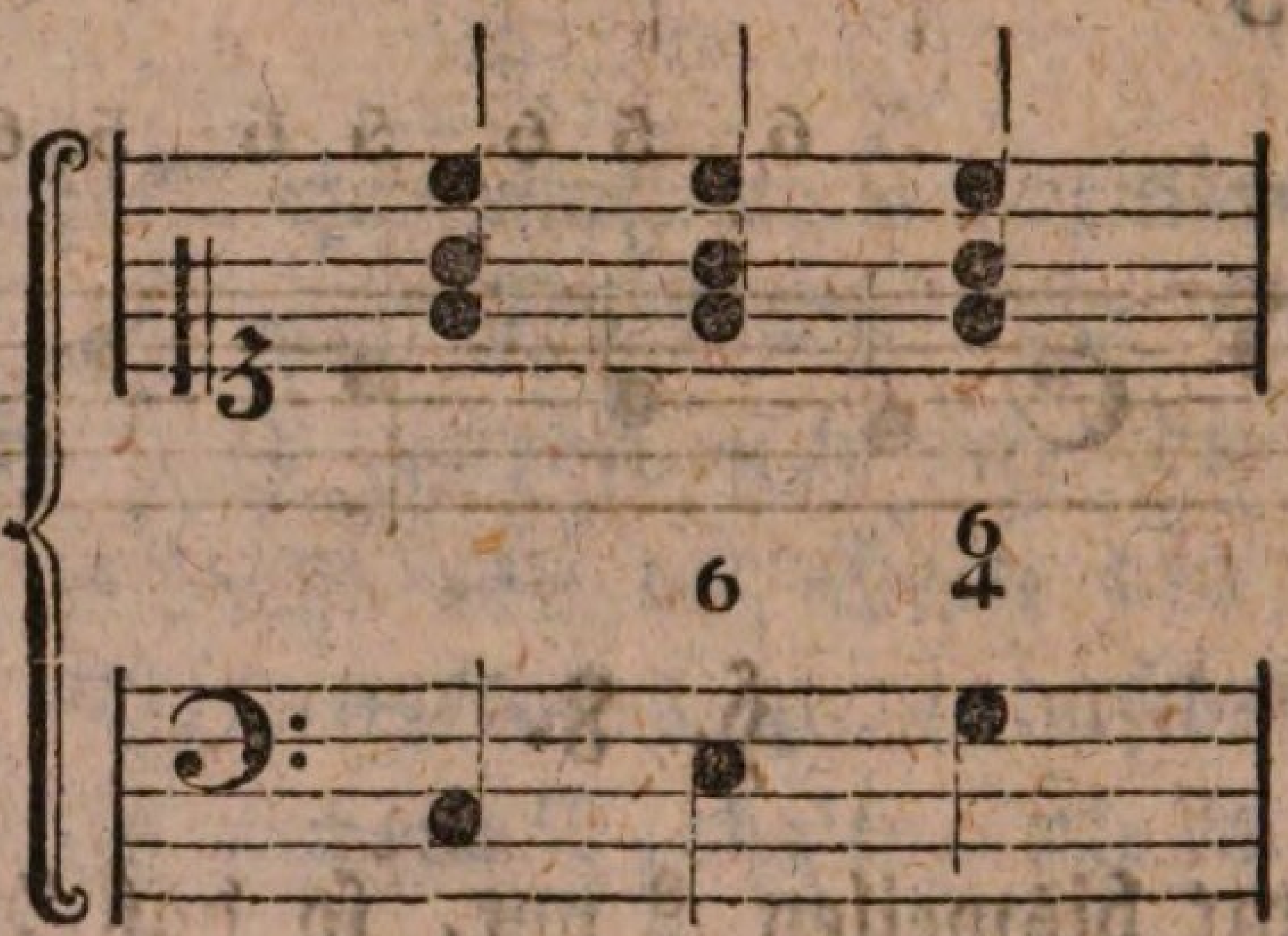


Sechster Abschnit.

Vom Quartsextakkorde.

§. 1.

Dieser Akkord entsteht aus der zweiten Versetzung des Hauptakkords. Wenn ich nämlich den Hauptakkord habe, und ich gehe im Basse eine Terzie höher, so habe ich den Sextakkord, gehe ich nun wieder eine Terzie höher, so ist der Quartsextakkord da. Z. B.



Anmerk. 1. Es ist fast beständig unter den Theoretikern gestritten worden: ob die Quarte eine Con- oder Dissonanz sei. Ich glaube, es läst sich dies nicht gerade zu entscheiden, sondern es hängt davon ab, mit welchen Ziffern die Quarte vorkomt. Wer Lust hat den Streit zu lesen, findet in Matthesons forschendem Orchestre einen heftigen Beweis, daß es eine Dissonanz sei. Prinz in s. Satyrischem Componisten macht sie zu einer unvolkommenen Consonanz. Sorge sagt in seinem Vorgemache, die Quarte und Sexte sind consonantiae per accidens et relativae.

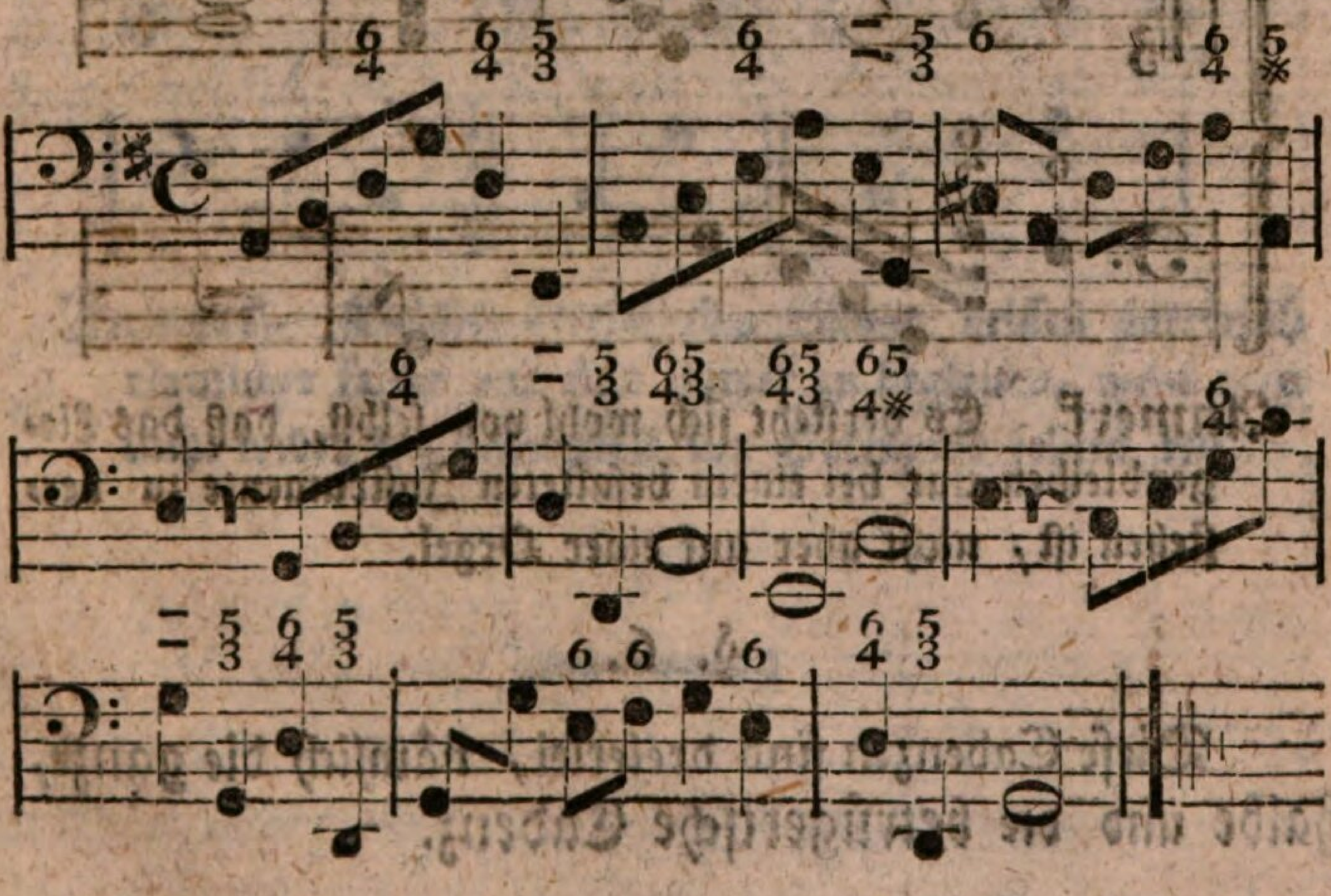
Anmerk. 2. Dieser Akkord ist von den consonirenden Akkorden der unvolkommenste, so daß man damit ein Stück weder anfangen, noch endigen kan.

§. 2.

Dieser Akkord wird durch $\frac{6}{4}$ angezeigt, wozu noch die Oktave gehört. Ist aber die Begleitung dreistimmig, so bleibt die Oktave, welche die vierte Stimme ist, weg.

§. 3.

Er gehört auf die Quinte der Haupttonart, und komt entweder durchgehend oder mit $\frac{5}{3}$ resolvirt vor. Im erstern Falle kan er für consonirend gelten, im andern aber wird er wie eine Dissonanz behandelt. Die Quarte geht bei der Auflösung, wenn nämlich der Bas liegen bleibt, unter sich in die Terzie, und die Sexte in die Quinte. Z. B.



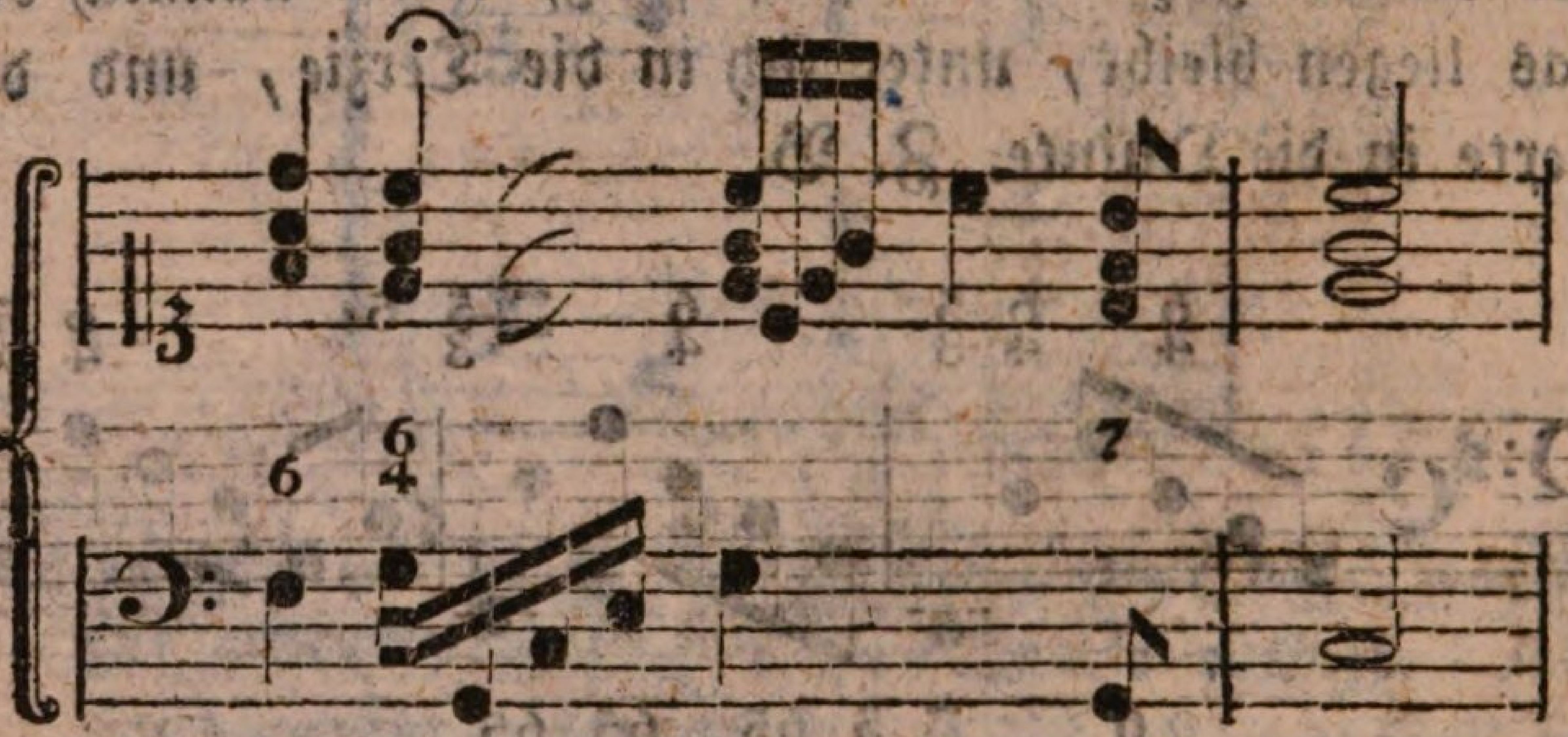
Anmerk. Diesen Akkord leicht zu finden, bilde man sich ein, die Basnote stünde eine Quinte tiefer oder eine Quarte höher, und verlange den Hauptakkord.

§. 4.

Doch ist man nicht gezwungen allezeit die $\frac{6}{4}$ so aufzulösen, sondern man kan noch weiter zu Dissonanzen übergehen, z. B. zur $\frac{7}{\frac{4}{2}}$ $\frac{b7}{\frac{5}{2}}$ und dergleichen mehr.

§. 5.

Auch bei Schluscadenzen komt die $\frac{6}{4}$ vor, wobei der Accompagnist diesen Akkord harpeggirt, und dann so lange liegen bleibt oder aushält, bis die Hauptstimme in den Schlustriller fält, wozu er den Dreiklang mit der Septime anschlägt. Z. B.



Anmerk. Es versteht sich wohl von selbst, daß das Liegenbleiben nur bei einem besaiteten Instrumente zu verstehen ist, nicht aber auf einer Orgel.

§. 6.

Diese Cadenzen sind dreierlei, nämlich die ganze, halbe und die betrügerische Cadenz.

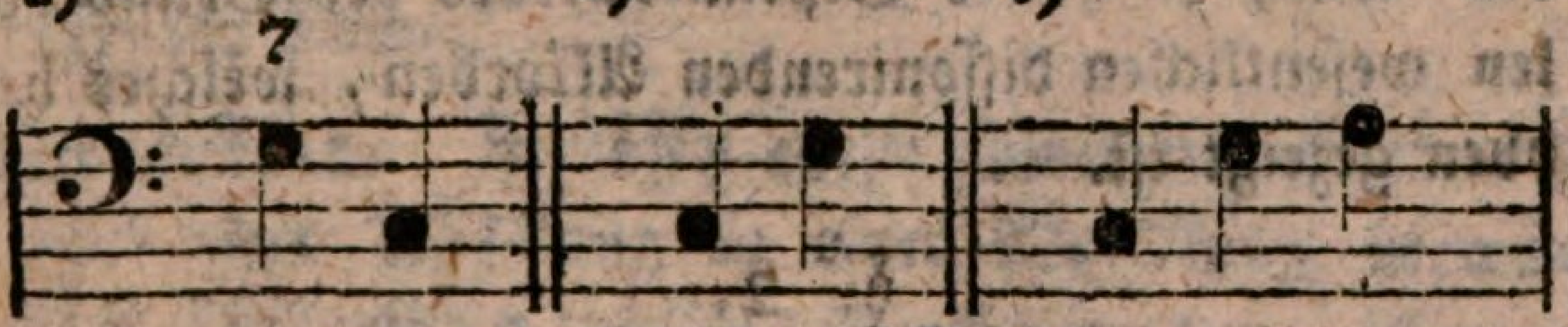
Die

1) Die ganze setzt das Gehör gänzlich in Ruhe, so daß man Haupttheile eines Tonstücks damit endigen kan. Hierbei wird der Septimenakkord auf den vorletzten Grundton genommen, und so in den Hauptakkord gegangen. a)

2) Die halbe setzt das Gehör nicht ganz in Ruhe, denn sie schliest nicht auf den Hauptton, sondern auf der Quinte der Haupttonart. b)

3) Die betrügerische Cadenz, auch cadenza d'inganno Betrugschlus, cadenza rompue abgebrochene Cadenz genant, ist: wenn man von der Quinte des Tones, nachdem alles zum Schlus veranstaltet worden, nicht in den Grundton schliest; wobei es scheint, als wäre ein volkommener Schlus da, und der Bas nimt einen andern Gang, dadurch das Gehör hintergangen wird. c)

a) b) c)



Anmerk. Solche betrügliche Gänge heissen lateinisch clausulae falsae und sind schwer zu begleiten, wenn man nicht wider die Reinigkeit der Harmonie fehlen wil.

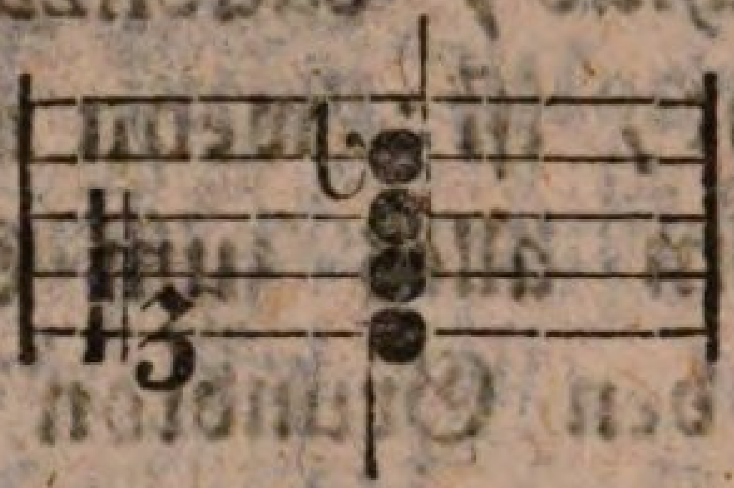
Siebenter

Siebenter Abschnit.

Vom Septimenakkorde.

§. 1.

Dieser Akkord besteht aus der Terzie, Quinte, und Septime, welche Quinte aber weggelassen wird, sobald mehrere Septimen hintereinander vorkommen, oder wenn sie nicht ausdrücklich angezeigt wird. Die Gestalt des Septimenakkords ist folgende:



Anmerk. Sobald vom Septimenakkorde die Rede ist, so versteht sichs von selbst, daß die kleine Septime verstanden wird. Und so wie der harmonische Dreiklang der Grund von allen consonirenden dreistimmigen Akkorden war, so ist der Septimenakkord der Grund von allen wesentlichen dissonirenden Akkorden, welches bereits oben gezeigt ist.

§. 2.

Er wird durch 7 oder 7 angezeigt, und die Versetzungszeichen dürffen nicht vergessen werden, je nachdem die Intervallen gros oder klein sein sollen.

§. 3.

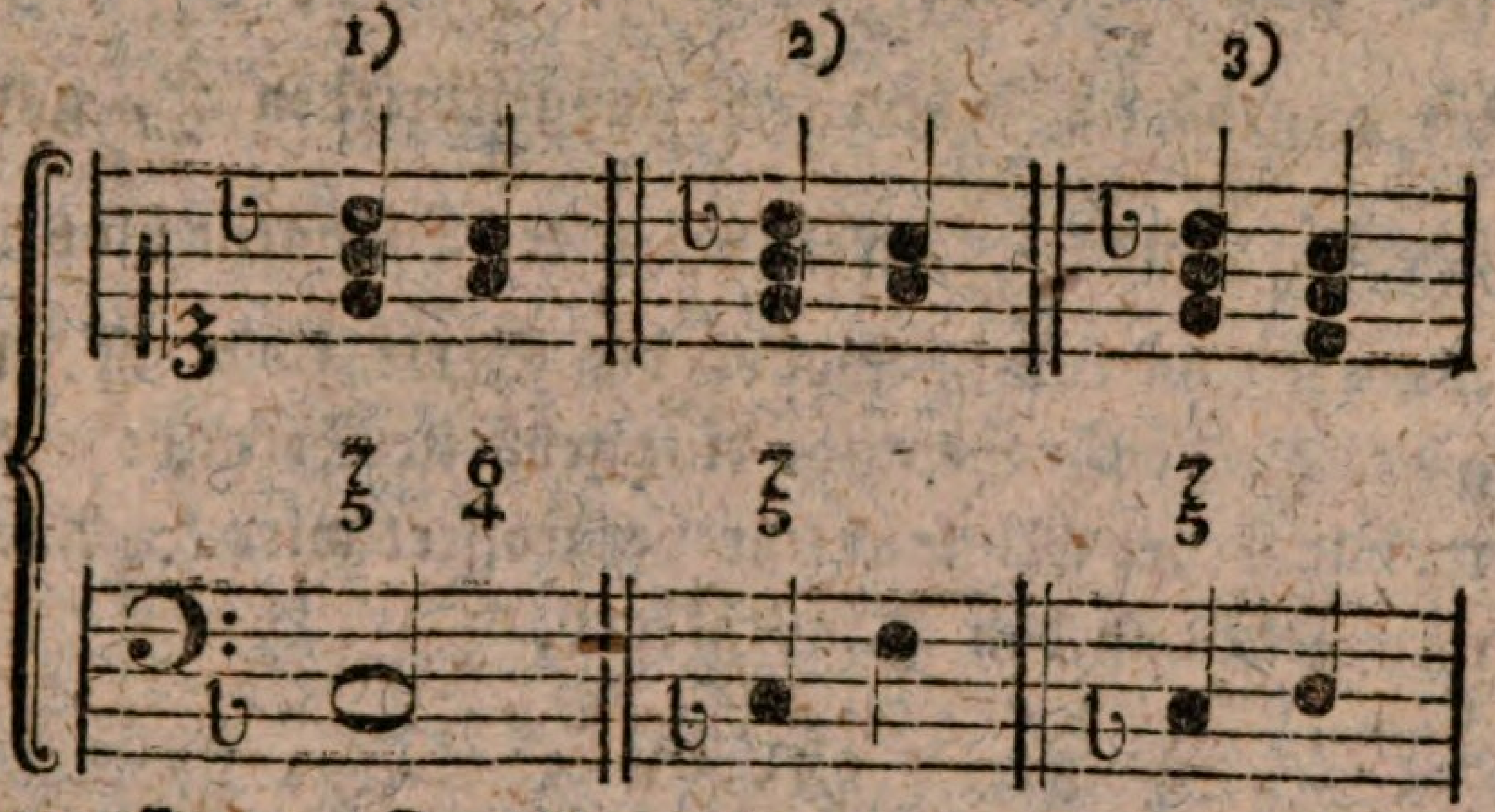
Es findet dieser Akkord auf jedem Grundtone der harten und weichen Tonart statt; doch komt er am liebsten auf der Quinte der Haupttonart vor.

§. 4.

§. 4.

Die Septime ist eine Dissonanz und mus also aufgelöset werden. Die Auflösung geschiehet allezeit unter sich, entweder in die Terzie, Sexte oder Quinte, nämlich:

1) bei stille liegendem Basse in $\frac{6}{4}$.
2) bei springendem Basse in die Quarte, geht sie in die Terzie.
3) bei steigendem Basse in einen Hauptakkord. Z. B.

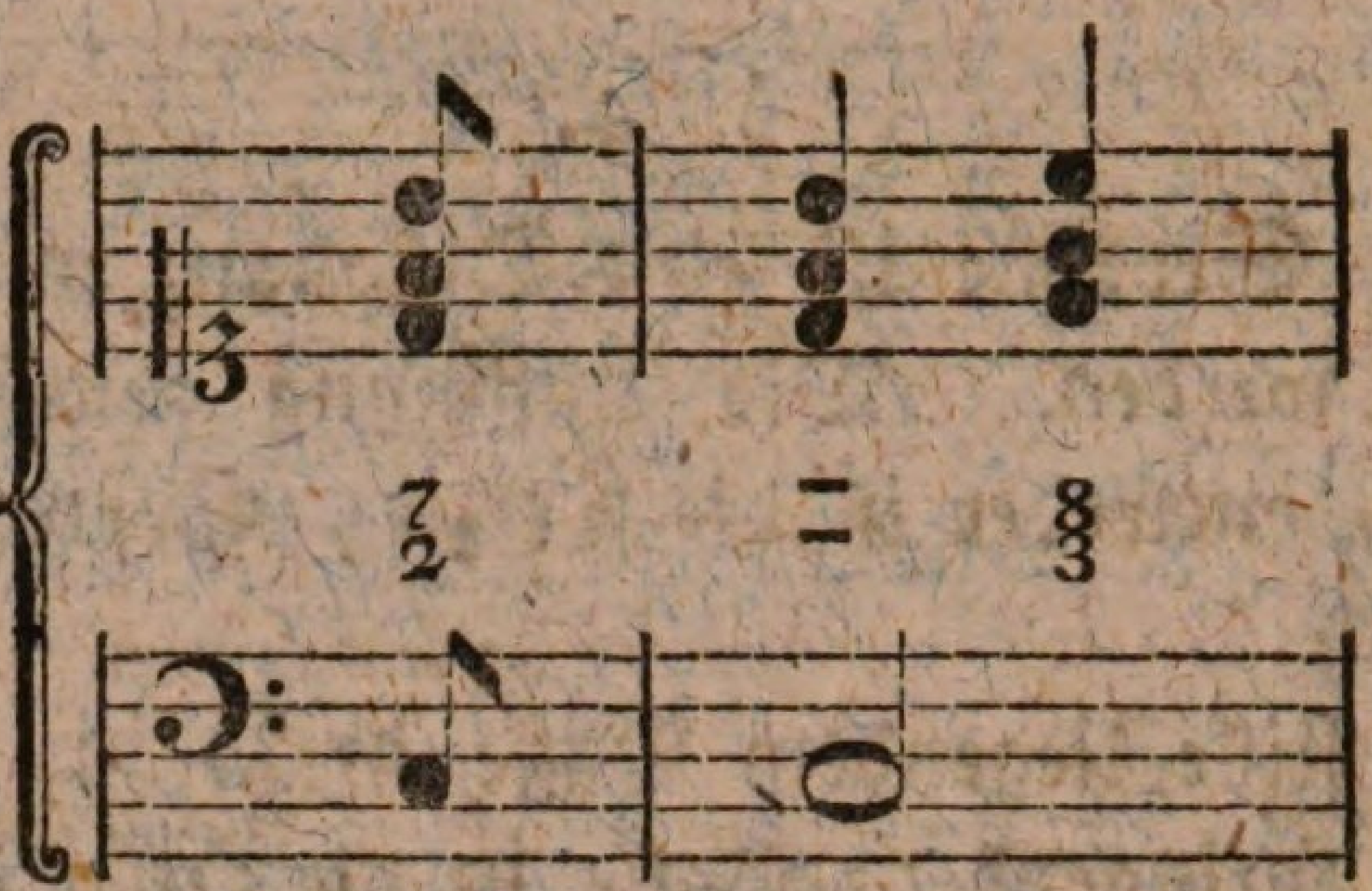


Anmerk. 1. Der Bas kan auch statt in die Quarte zu steigen in die Quinte herabgehen, wobei die Resolution dieselbe bleibt.

Anmerk. 2. Auflösen oder resolviren heist einen Uebellaut oder Misklang in einen Wohlklang verwandeln. Alle Dissonanzen müssen aufgelöst werden, es mag diese Auflösung sogleich oder auch nach einigen andern Gängen geschehen, und zwar in eben der Stimme, worin die Dissonanz befindlich ist.

§. 5.

Ists aber die grosse Septime und zwar mit der Sekunde verbunden, so ists ein blosser Vorhalt vor dem Hauptakkorde. Es gehört nämlich die 4 dazu, und die Intervallen, welche alle drei dissoniren, gehen in den Hauptakkord. Z. B.



Anmerk. Es ist dies ein aufgehaltener Sextakkord oder die Umwendung des Nonenakkords. -- Es komt dieser Satz bisweilen nur durch $\substack{7\\2}$ angezeigt vor, wozu die 4 gehört; bisweilen ausgeschrieben $\substack{7\\4\\2}$, ganz volstimmig $\substack{7\\5\\4\\2}$ und $\substack{7\\6\flat\\4\\2}$, welche letztere Signatur blos in Moltonarten vorkomt, wobei die Sexte klein ist, welches gegen die grosse Septime eine gröss̈este Sekunde ausmacht, wodurch der Mislaut sehr vergrössert wird. Alle Stimmen gehen in den Hauptakkord.

§. 6.

Doch kan diese Septime auch wieder in die kleine verwechselt und unter sich aufgelöset werden. Z. B. $\substack{7\\2}$ $\flat\substack{7\\3}$ $\substack{6\\4}$ u. s. w.

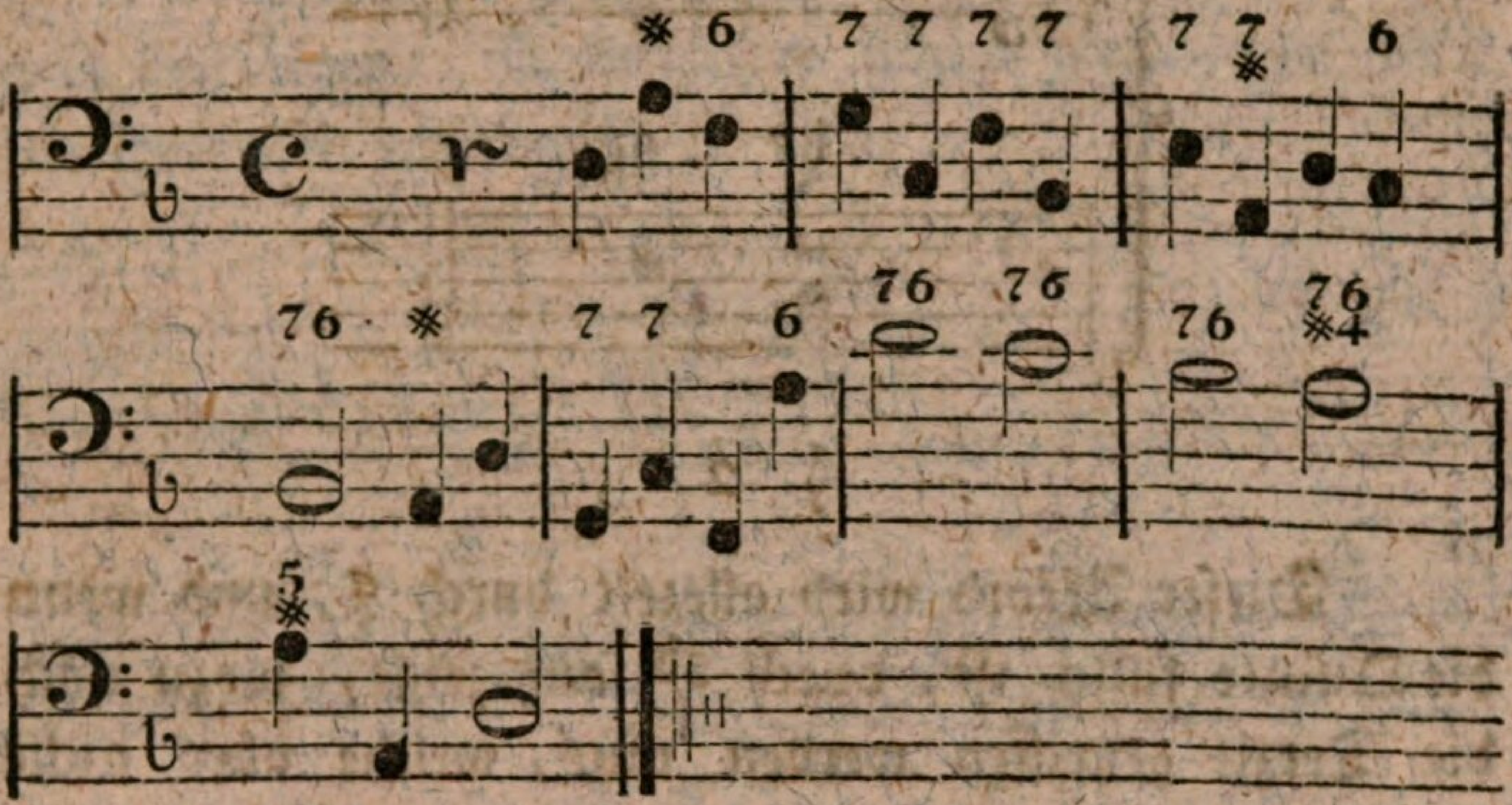
§. 7.

Mehrere Septimenakkorde können nicht unmittelbar hintereinander folgen, als wenn die Grundstimme Quartenweise steigt oder Quintenweise fält; in welchem Falle die folgende Septime allezeit in dem vorhergehendem Akkorde durch die Terzie vorbereitet wird.

§. 8.

Es komt auch oft der Satz 7 6 vor. Hierbei läst sich die Terzie und Oktave verdoppeln, nicht aber so bequem die Quinte, weil dadurch leicht falsche Quinten entstehen können. Die Sexte wird nachgeschlagen,

gen, doch so daß die übrigen Stimmen, die 7 ausgenommen, liegen bleiben. Z. B.



§. 9.

Noch komt die Septime vor als $\frac{7}{4}$, $\frac{7}{6\,5}$ und $\frac{8}{7}$ Zur ersten Signatur gehört die Quinte, zur zweiten und dritten aber die Terzie.

Anmerk. Es komt auch die 7 nach der 8 vor, als 87, und dies heist eine durchgehende Septime, wozu auch die Terzie gehört.

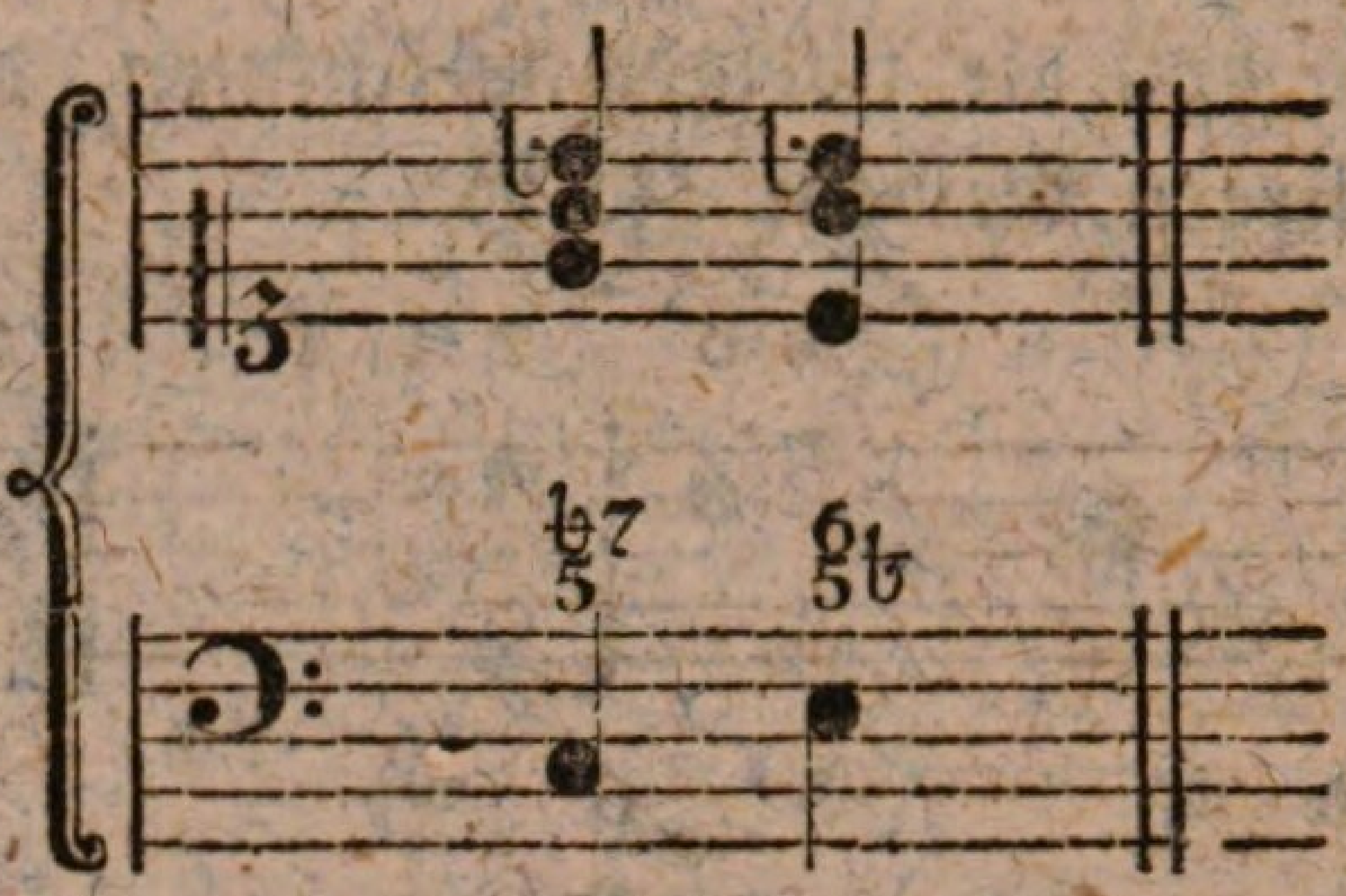
Achter Abschnit.

Vom Quintsextakkorde.

§. 1.

Der Quintsextakkord entsteht aus der ersten Versetzung des kleinen Septimenakkords, wenn nämlich der Bas eine Terzie in die Höhe trit. Er kan deswegen auch in allen Fällen für den Septimenakkord gebraucht werden, so bald man nur die Terzie desselben zum Grundton annimt. Z. B.

 §. 2.

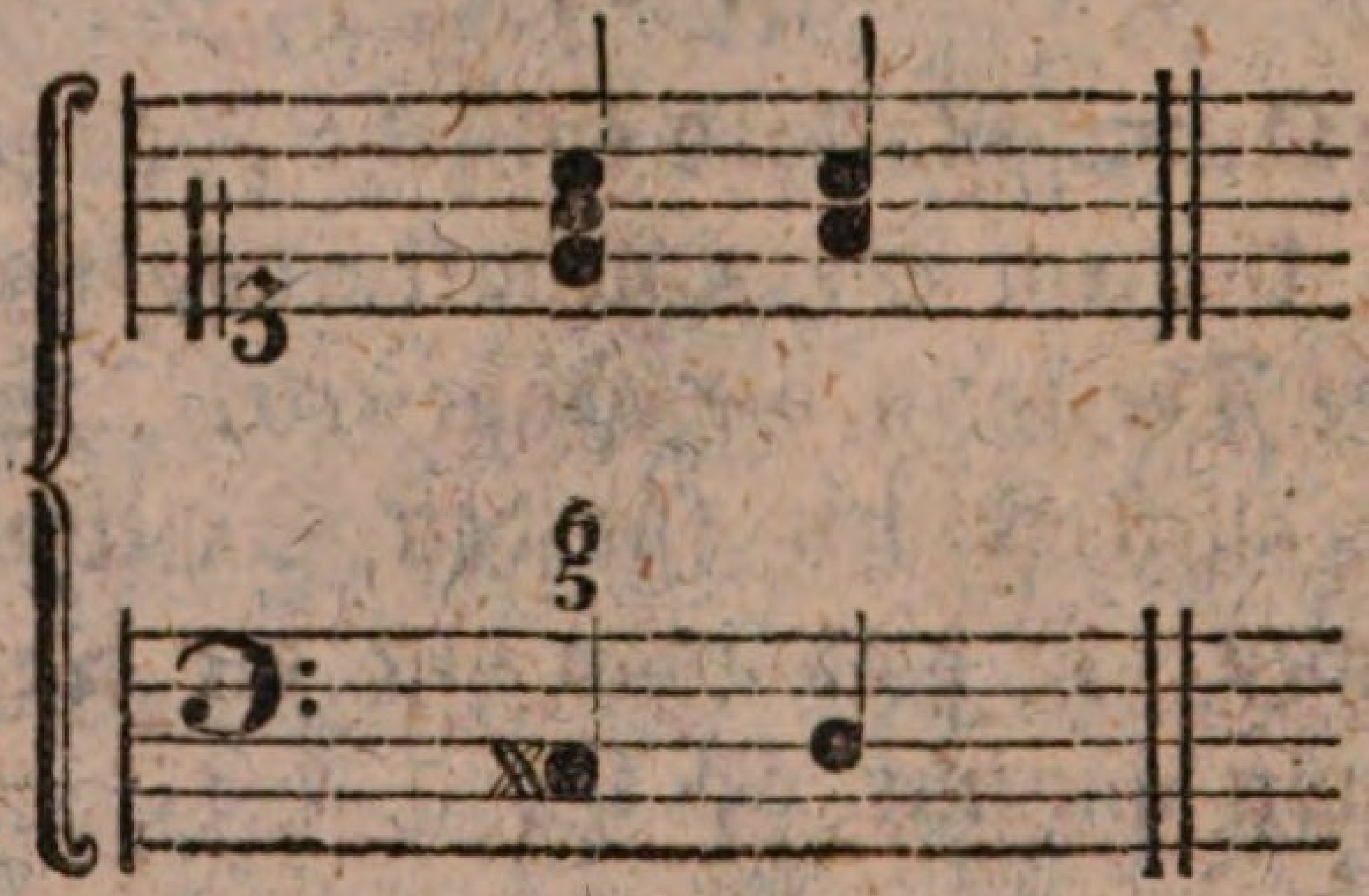


§. 2.

Dieser Akkord wird allezeit durch $^6_5$, und wenn die Quinte falsch ist, durch 5♭ angezeigt, wozu noch die Terzie gegriffen werden mus, welche aber nicht eher dazu gesetzt wird, bis sie ein neues Versetzungszeichen annimt. Er hat seinen Siz auf der Septime und Quarte der Tonart.

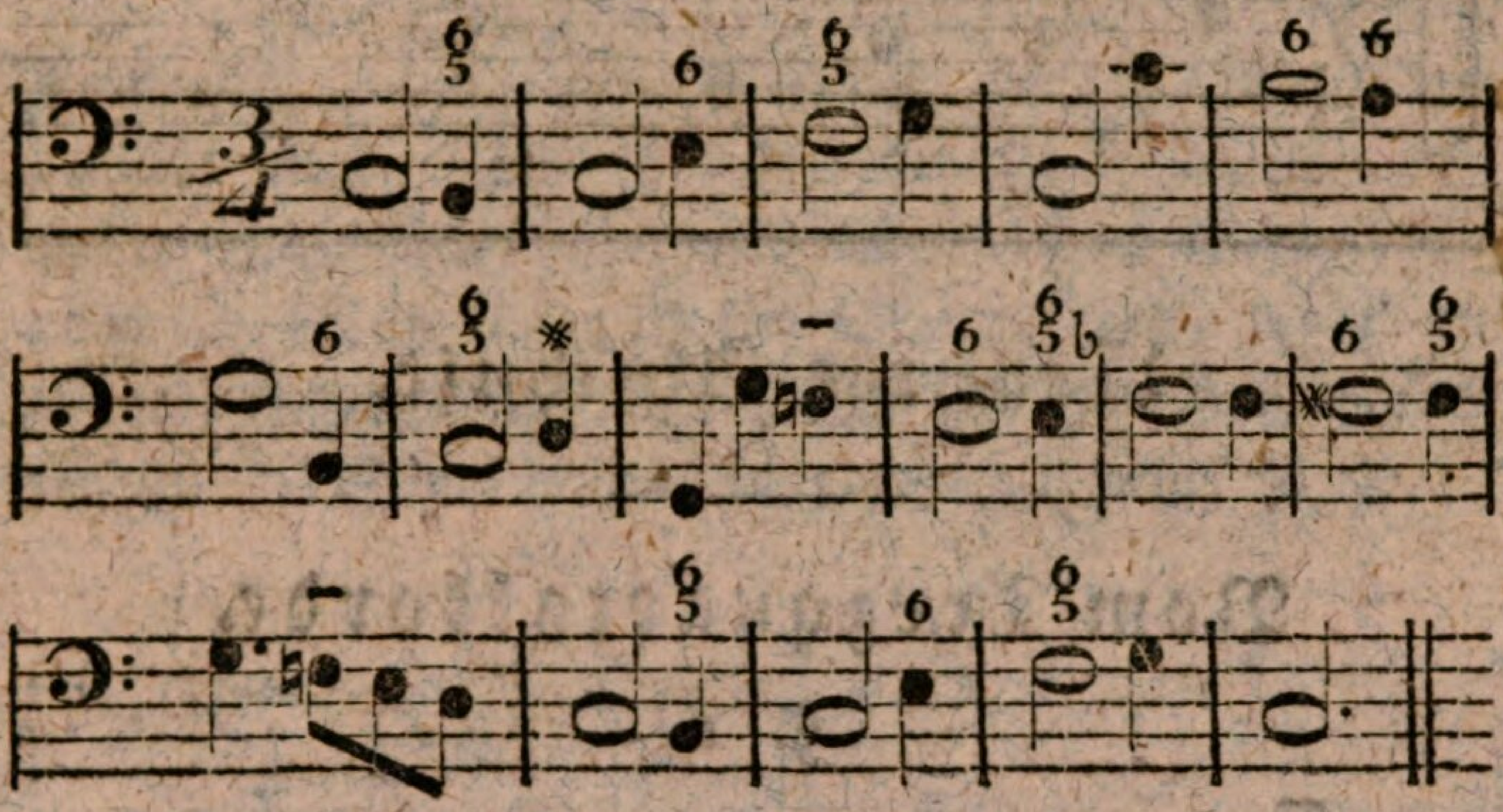
§. 3.

Die Quinte mus aufgelöst werden, sie mag rein oder falsch sein; und da man überhaupt die Regel von nebeneinander stehenden dissonirenden Tönen hat, daß der oberste Ton stehen bleiben und der unterste einen Ton zurückweichen mus, so mus auch hier die Quinte zurückweichen. Doch komt der Bas ihr eine Stuffe näher. Z. B.



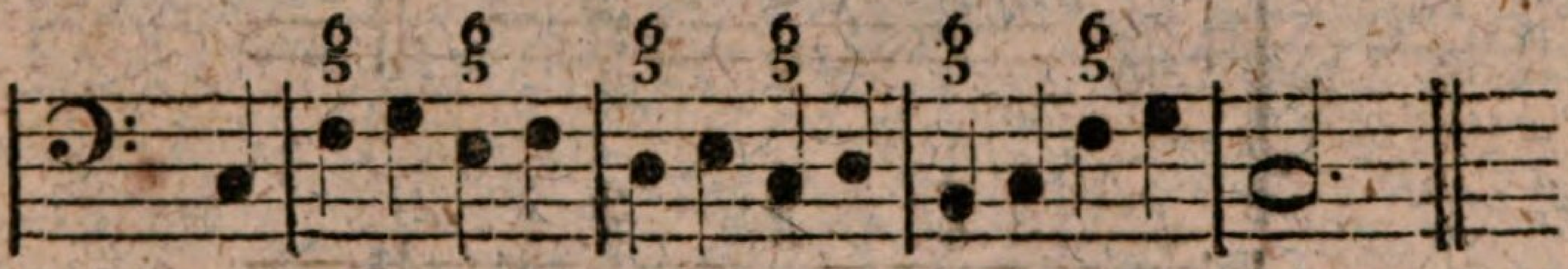
§. 4.

Folgendes kurze Beispiel mag die gegebenen Regeln bestätigen. Man übe es so wie die vorigen in allen Tonarten und Lagen.

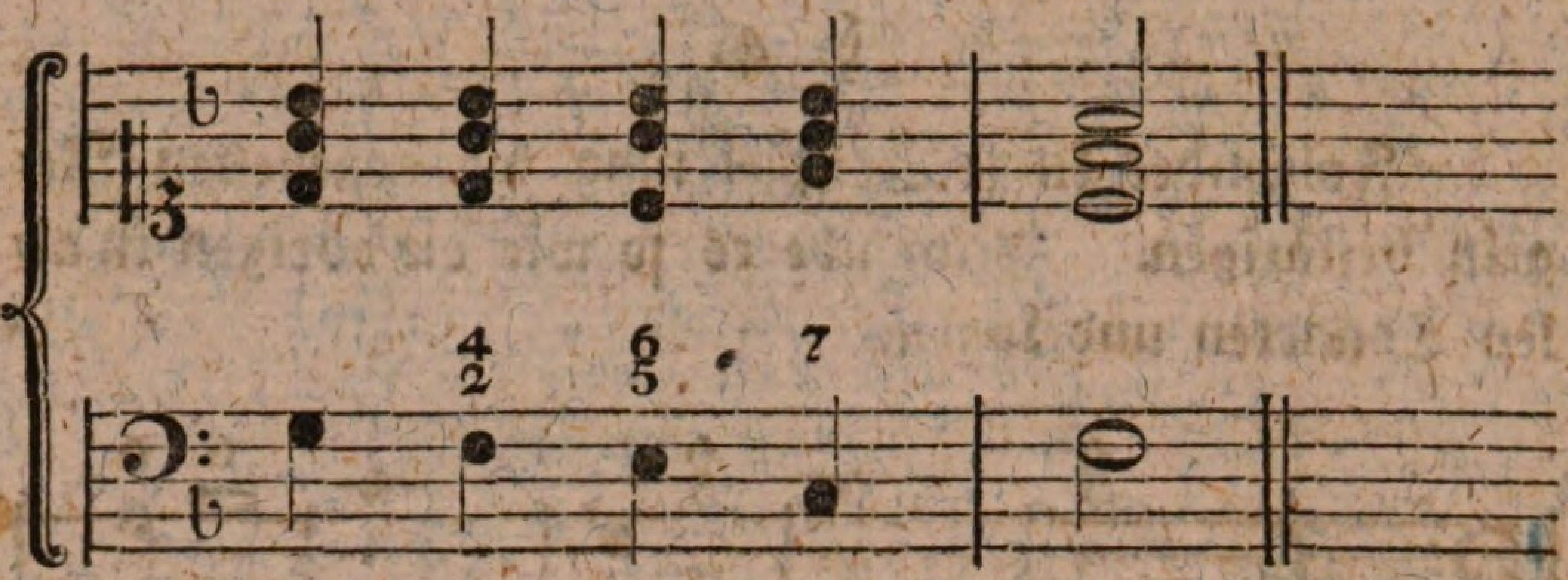


§. 5.

Er wird auch mit abwechselnden Hauptakkorden gebraucht, wenn der Bas um eine Sekunde steigt, und dann um eine Terzie fält. Z. B.



Anmerk. Allein die Dissonanzen werden nicht allezeit in der nächstfolgenden Note aufgelöst, sondern es folgen oft andere Gänge, wornach die Auflösung erst erfolgt. Ja die Dissonanzen pflegen wieder in Dissonanzen zu resolviren. Z. B.

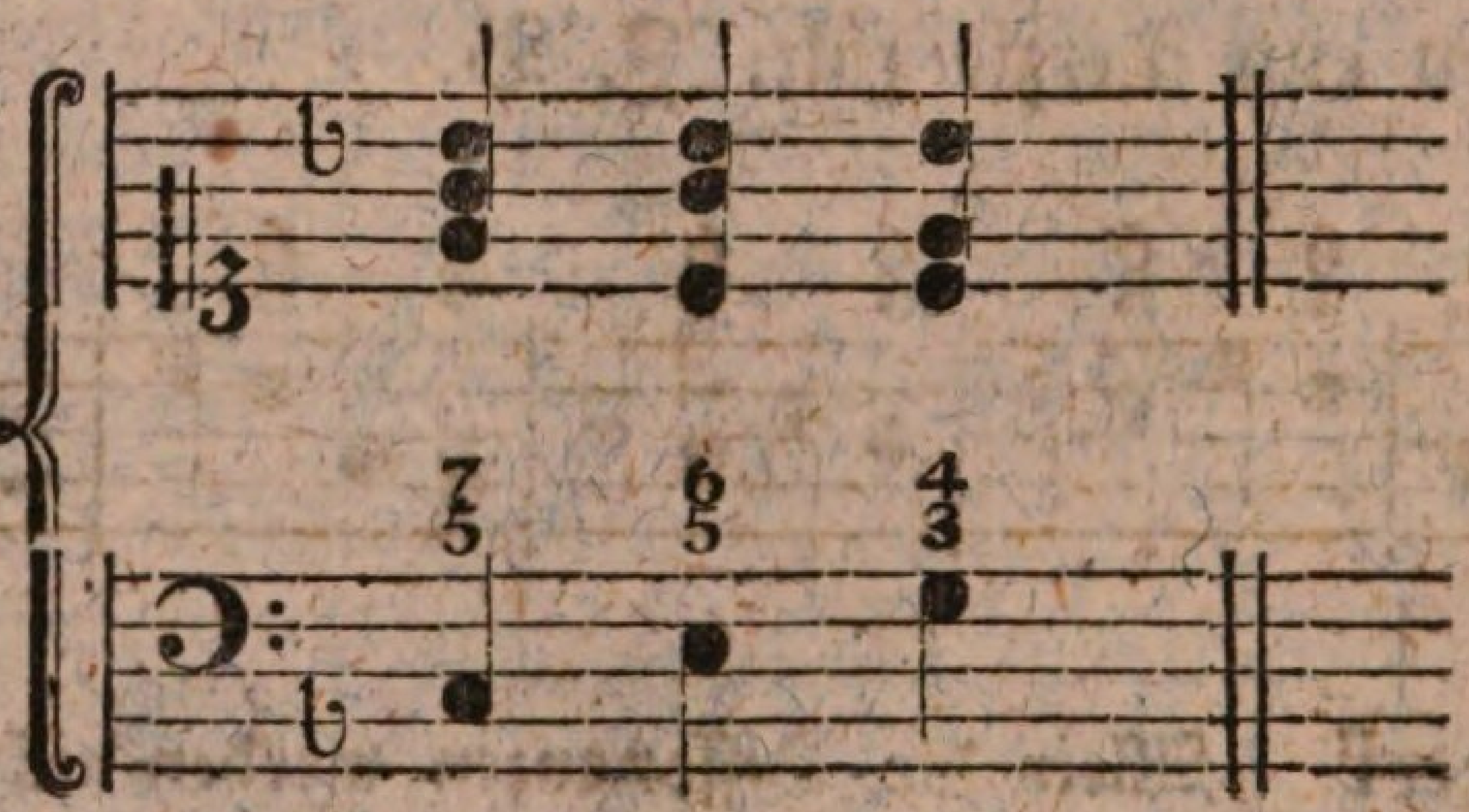


Neunter Abschnit.

Vom Terzquartakkorde.

§. 1.

Er besteht aus der Terzie, Quarte und Sexte, und entstehet aus der zweiten Versetzung des kleinen Septimenakkords, indem die Quinte desselben zum Grundtone gemacht wird. Z. B.



§. 2.

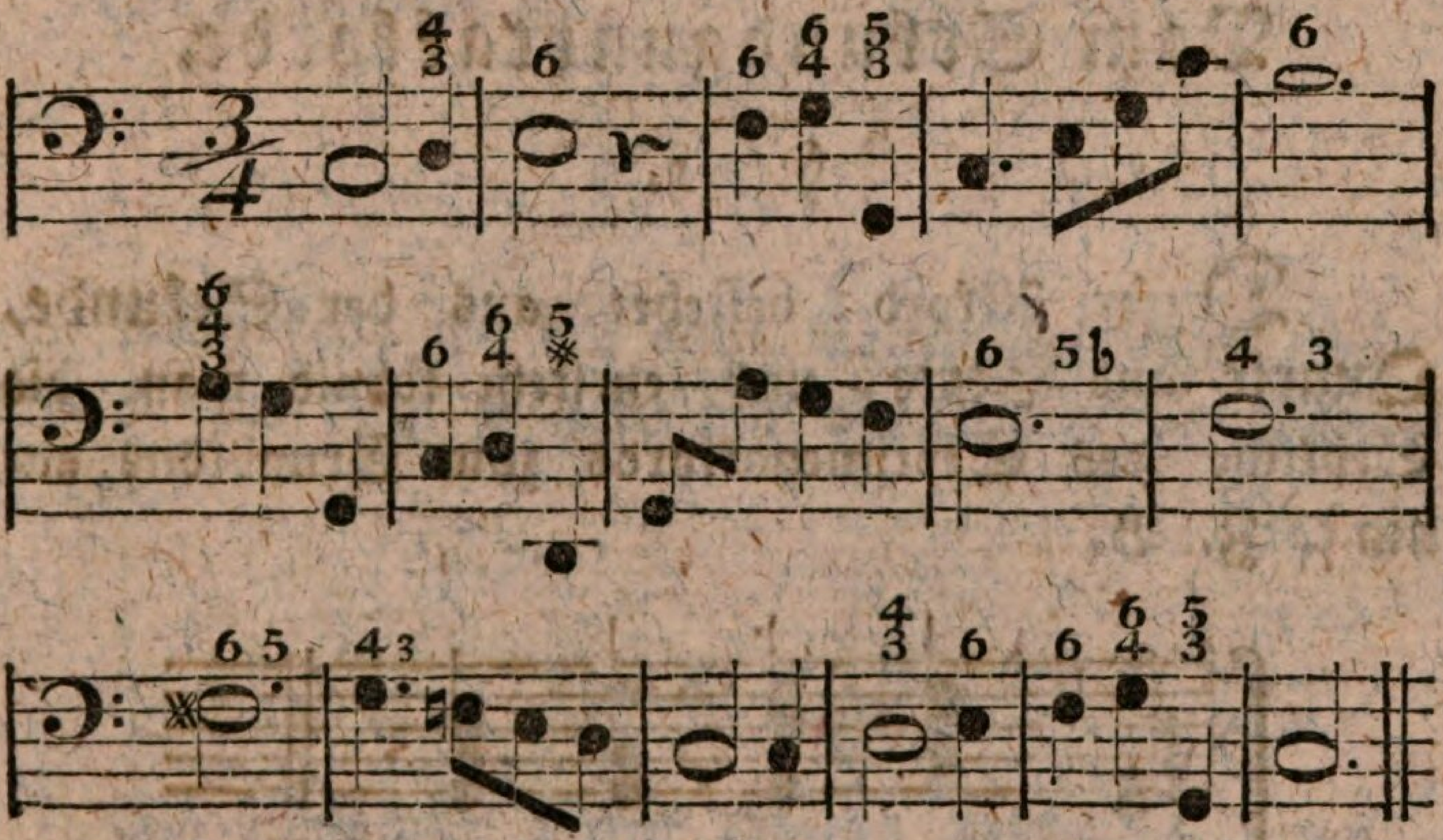
Er wird durch $\frac{4}{3}$ angezeigt, wozu noch die Sexte gegriffen werden mus. Diese Sexte wird aber nicht eher ausdrücklich hinzugesetzt, bis sie ein Versetzungs-

zeichen

zeichen bei sich hat. Am liebsten komt dieser Akkord auf der Sekunde des Grundtons vor.

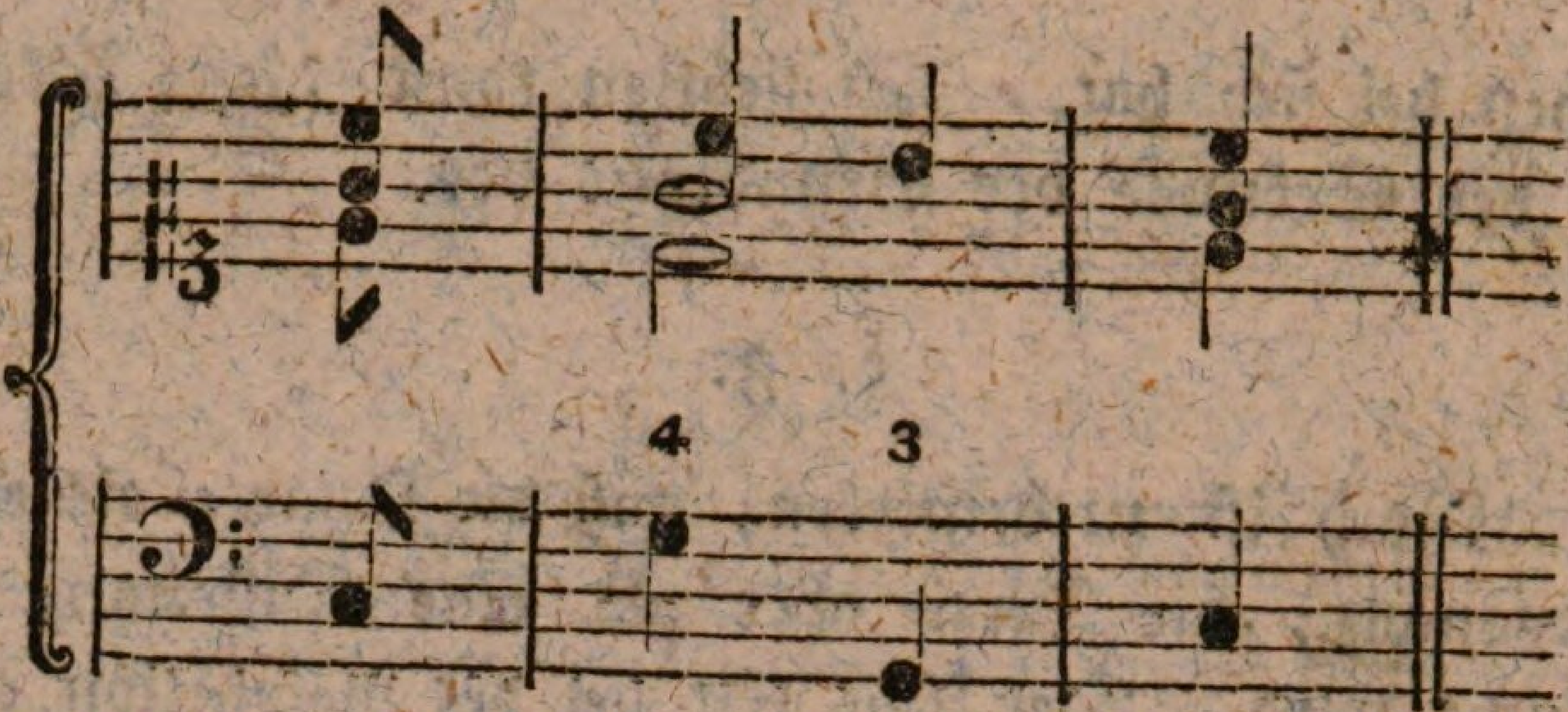
§. 3.

Noch ist zu bemerken, daß die Quarte als eine Consonanz, die Terzie aber als eine Dissonanz gebraucht wird. Der Bas trit bei der Resolution entweder einen Ton höher und also in den Sextakkord, oder einen Ton tiefer in den Grundakkord, wobei die Quarte stehen bleibt, die Terzie mit dem Basse herunter und die Sexte hinauf in die Oktave geht. Z. B.



§. 4.

Hier mus noch der Satz 43 hinter einander mitgenommen werden. Es gehört $\frac{8}{5}$ dazu, und komt mehrentheils nur bei Schlüssen vor. Die Quarte mus als eine Dissonanz in die Terzie resolviren, doch macht die Bewegung des Basses bisweilen, daß sie auch in einen andern Akkord resolvirt. Z. B.

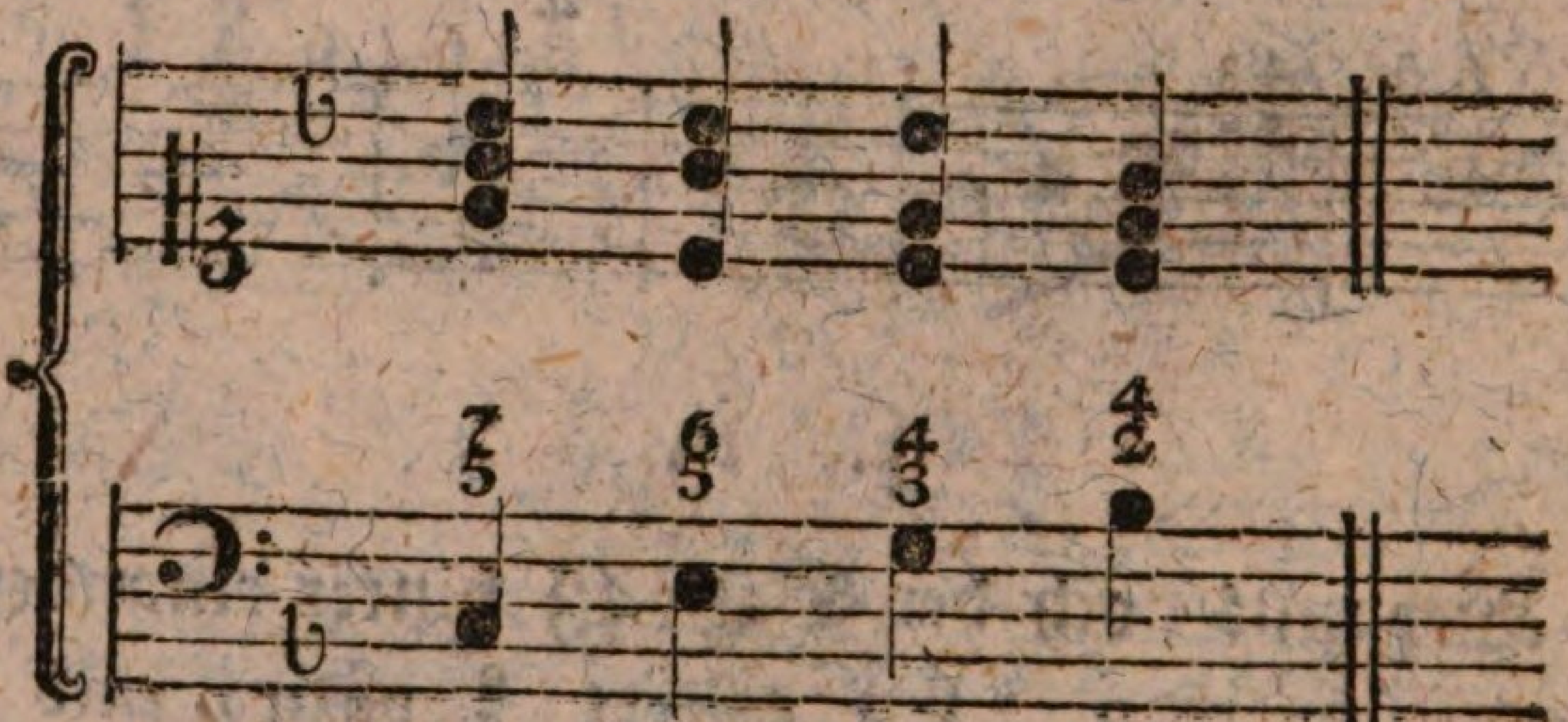


Zehenter Abschnit.

Vom Sekundquartakkorde.

§. 1.

Dieser Akkord bestehet aus der Sekunde, Quarte und Sexte, und entsteht sobald man die Septime des Septimenakkords zum Grundtone annimt. Z. B.



Anmerk. Zum leichten Finden dieses Akkords merke man, daß es der Akkord von dem Tone über dem Grundtone ist. Denkt man sich also den Bas einen Ton höher, und nimt den Dreiklang dazu, so ist unser Akkord da.

§. 2.

§. 2.

Er wird durch $\frac{4}{2}$ angezeigt, wozu man mehrentheils noch die 6 hinzunehmen mus; es müste denn das Stück wegen schwacher Besetzung nicht vollstimmig begleitet werden sollen, wo sie dann nicht mitgegriffen wird. Auch hier müssen die Versetzungszeichen wohl angemerkt werden.

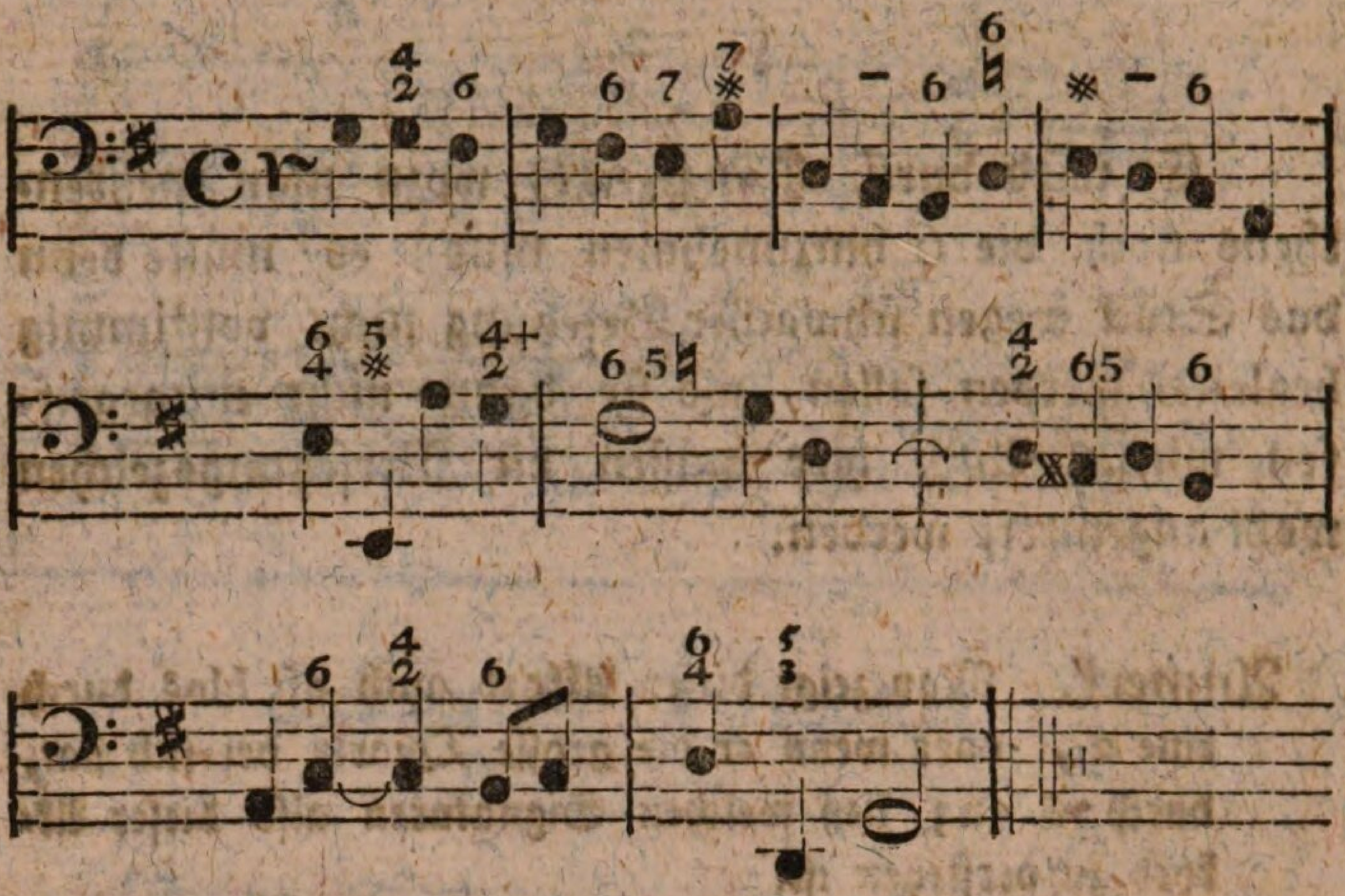
Anmerk. Man zeigt diesen Akkord auch oft blos durch eine 2, oder wenn er die grosse Quarte bei sich hat, durch 4 an; bey welchen Signaturen also dieser Akkord zu verstehen ist.

§. 3.

Man kann ihn auf allen Tönen anbringen, besonders aber komt er gern auf der Quarte der Tonart vor.

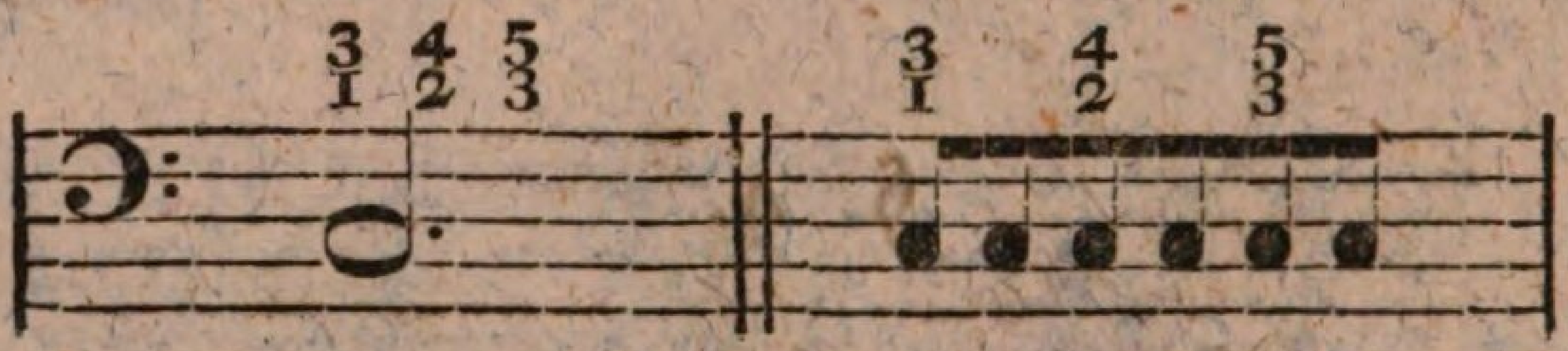
§. 4.

Die Auflösung dieses Akkords geschiehet durch den Bas; denn in dieser Stimme liegt die Dissonanz, und also mus auch die Auflösung in derselben sein; wenn nämlich der Bas einen halben oder ganzen Ton tiefer schreitet. Die Sekunde wird dann zur Terzie, und die Quarte geht einen Ton höher und wird zur Sexte. Z. B.



§. 5.

Es komt diese Signatur auch bei liegenbleibendem Basse vor, oder doch wenigstens so, daß der Bas in einem Tone anschlägt. Hier wird nichts weiter hinzugegriffen, denn hier ist es ein blosser Durchgang.

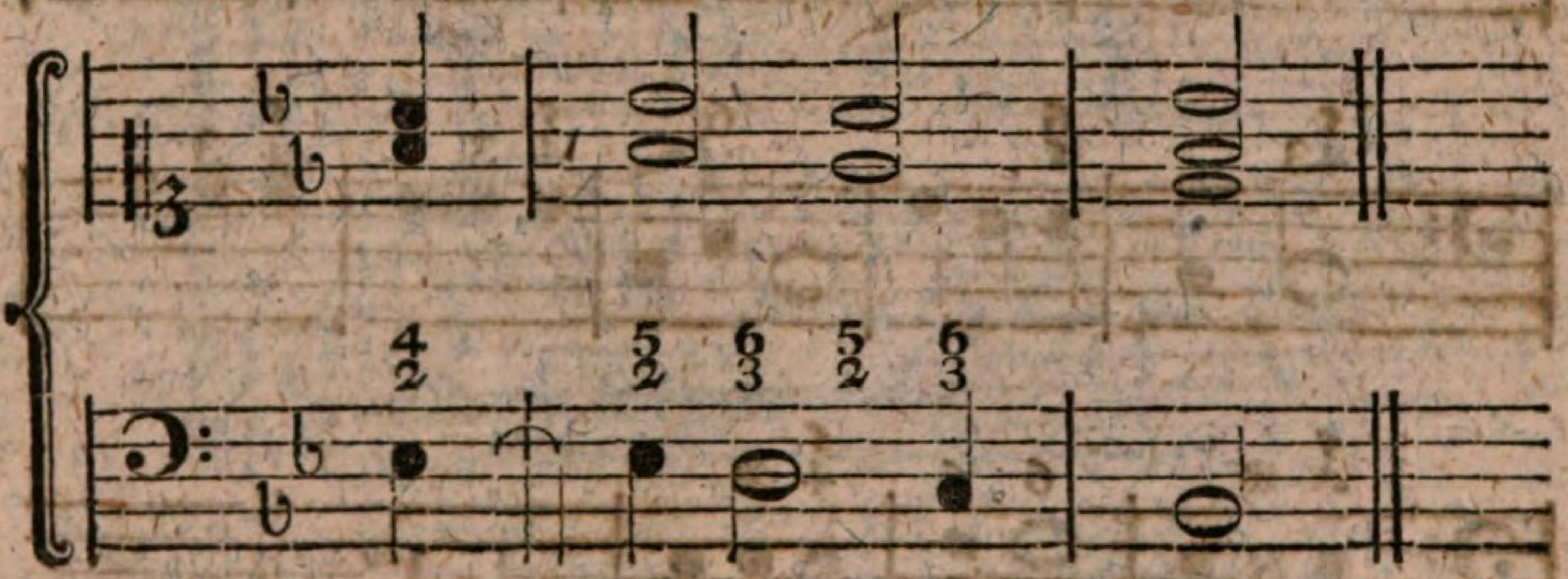


Anmerk. Zum Unterschiede des dreistimmigen Satzes setzen verschiedene Theoristen einen Bogen über die Signatur, als $\overset{\frown}{\substack{4\\2}}$.

Eilfter Abschnit.

Vom Sekundquintakkorde.

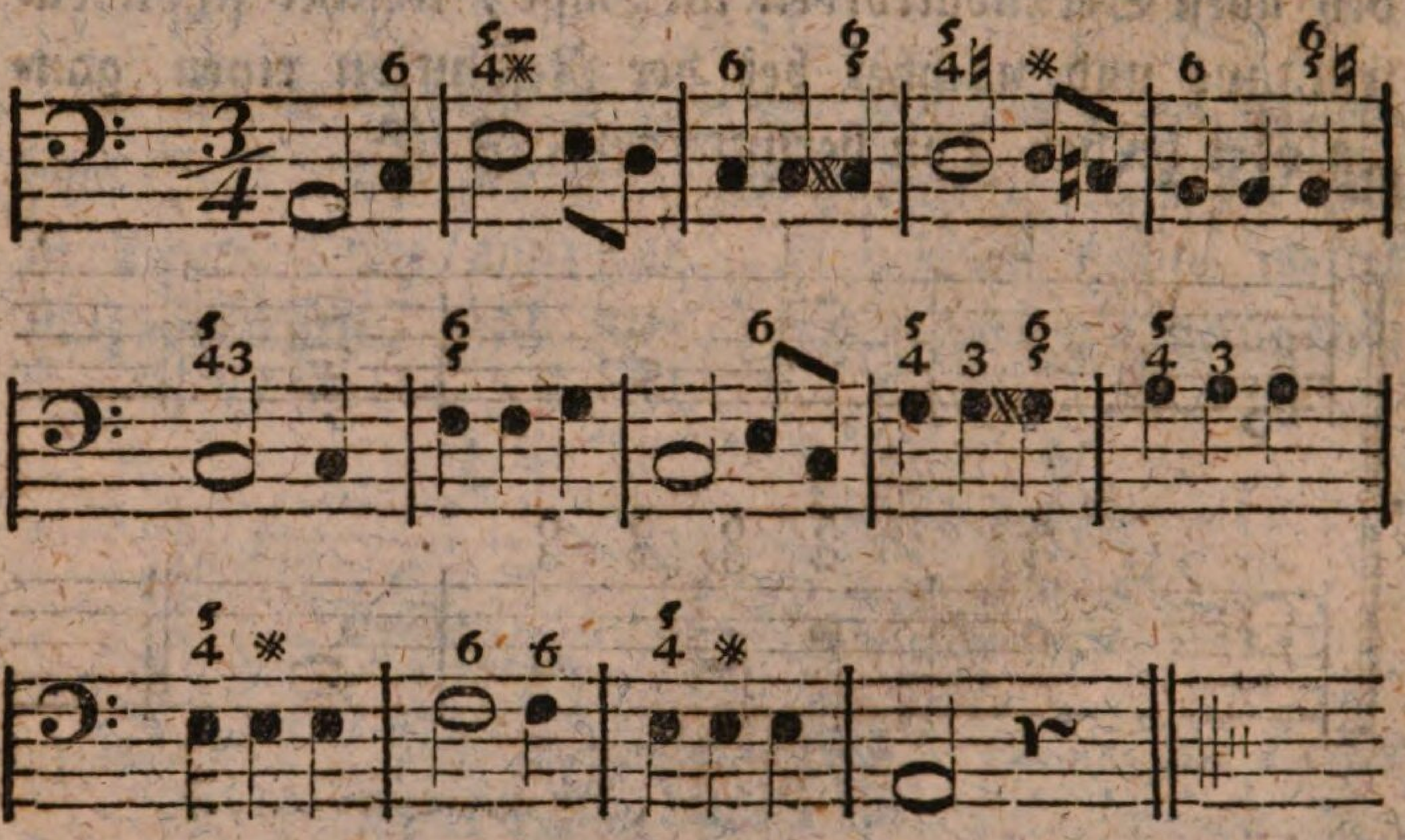
Er besteht aus der Sekunde und Quinte, und sol die Begleitung vierstimmig sein, so mus eins von beiden Intervallen verdoppelt werden. Er wird durch $\frac{5}{2}$ angezeigt, und ist eigentlich ein blosser Vorhalt (anticipatio) des Sextakkords. Die Dissonanz liegt wie bey allen Sekundakkorden im Basse, welcher schon dasein mus und nachher bei der Resolution einen ganzen oder halben Ton heruntergeht. Z. B.



Zwölfter Abschnit.

Vom Quintquartakkorde.

Dieser Akkord besteht aus der Quinte, Quarte und Oktave. Er wird durch $\frac{5}{4}$ angezeigt, wozu man noch die 8 hinzugreiffen mus. Da die Quarte eine Dissonanz ist, und zwar der unterste von zwei zusammenstehenden Tönen, so mus sie aufgelöset werden, welches bei liegenbleibendem Basse in die Terzie geschiehet. Z. B.

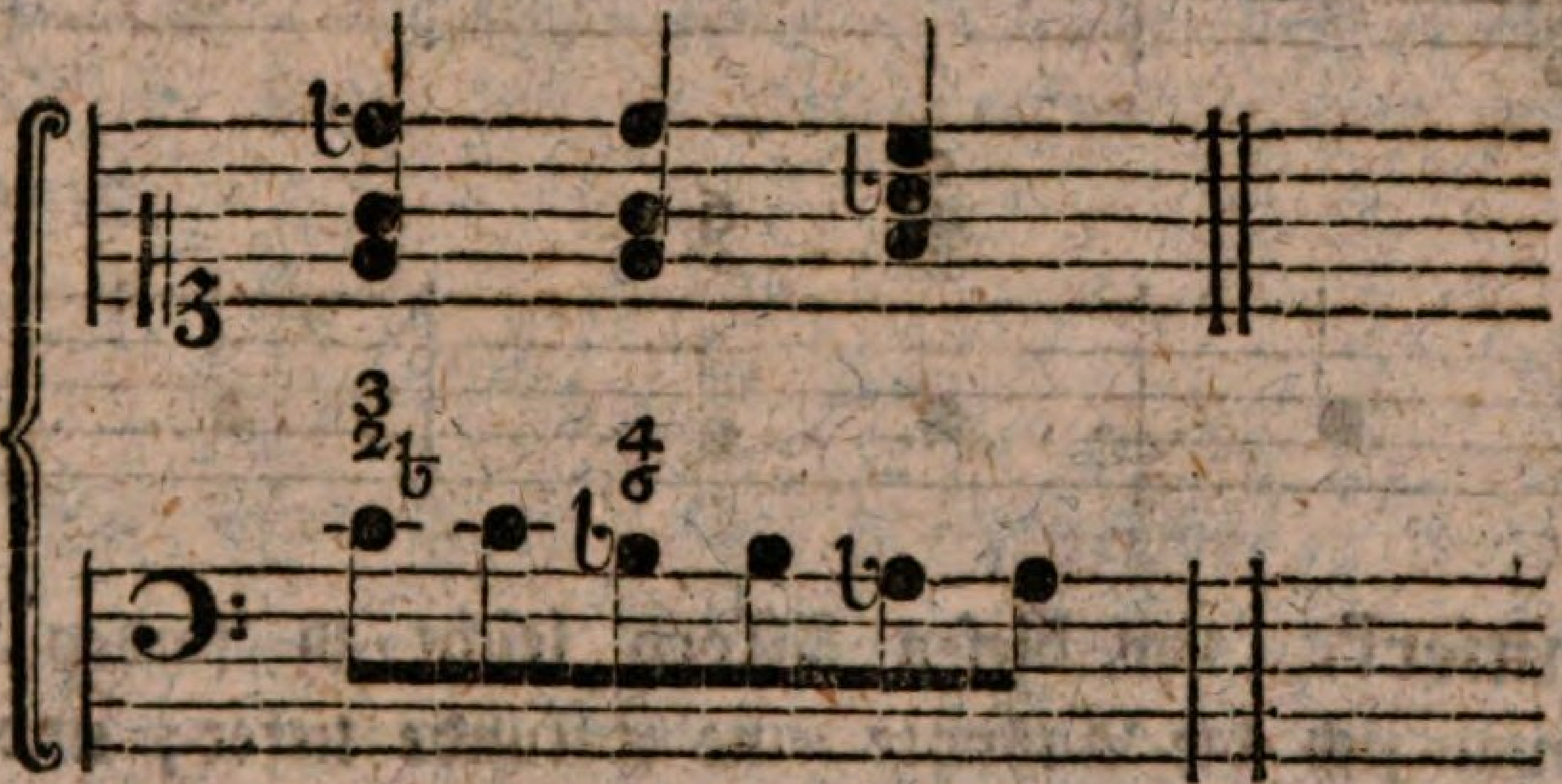


Anmerk. Diesen Akkord leicht zu finden, nehme man den Dreiklang, statt der Terzie aber die Quarte, so ist dieser Akkord da.

Dreizehenter Abschnit.

Vom Sekundterzakkorde.

Er besteht aus der Sekunde, Terzie und Quinte Er wird durch $\frac{3}{2}$ angezeigt und ist eine Vorausnahme der $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$, als der zweiten Versetzung der kleinsten Septime. Er ist auch den Moltonarten eigen, und hat seinen Sitz auf der Quinte der Tonart. Der Bas hat hier die Dissonanz und wird herunterwärts aufgelöst, welche Auflösung erst im zweiten Griffe geschiehet. Z. B.



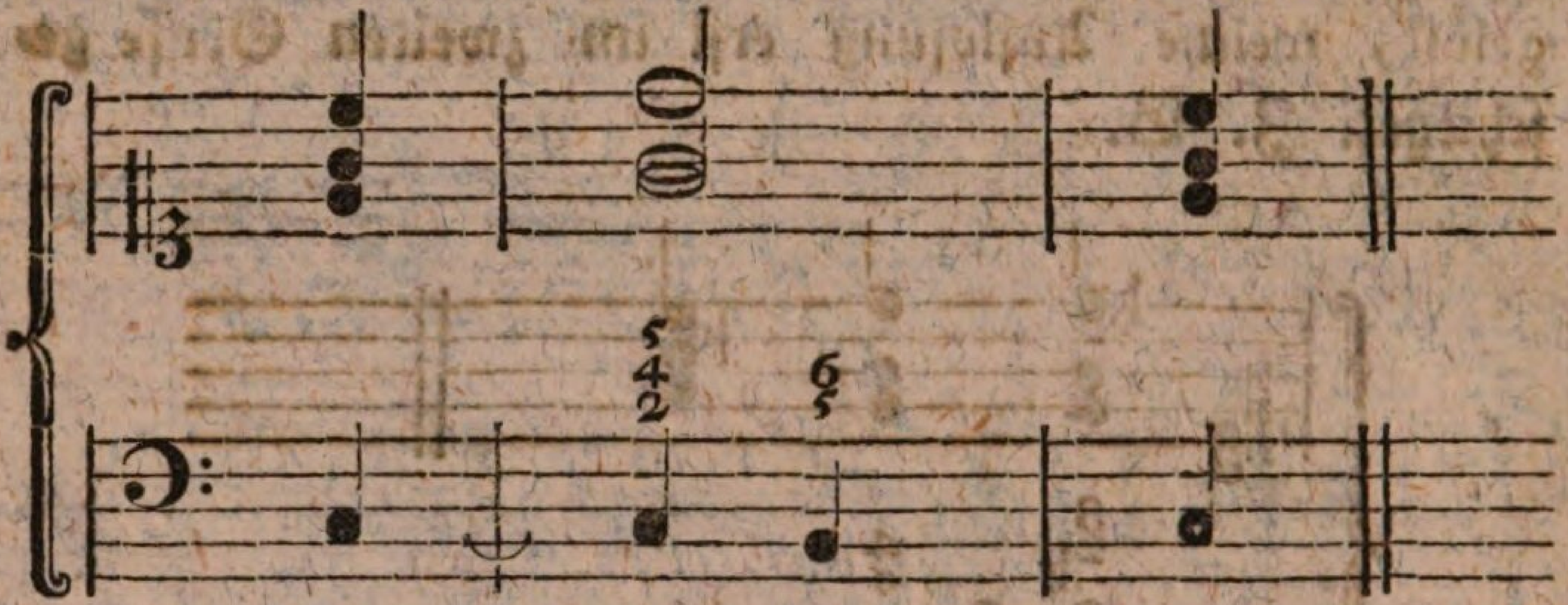
Anmerk. Zum leichten Finden dieses Akkords merke man, daß man den Dreiklang ergreift, statt der Oktave aber die Sekunde nimt.

Vier=

Vierzehenter Abschnit.

Vom Sekundquintquartakkorde.

Er besteht aus der Sekunde, Quinte und Quarte, und wird durch $\begin{smallmatrix}5\\4\\2\end{smallmatrix}$ angezeigt. Auch hier ist der Bas gebunden, und gehet herunter, weil die Dissonanz da liegt. Z. B.



Anmerk. Um diesen Akkord leicht zu finden, denke man sich die Basnote eine Sekunde tiefer, und nehme den Quintsextakkord dazu.

Funfzehnter Abschnitt.

Vom Nonenakkorde.

§. 1.

Dieser Akkord besteht aus der Terzie, Quinte und None; doch mus sie in diesem Falle allein vorkommen, so daß die Oktave darauf folgt.

Anmerk. Die None hat mit der Sekunde eigentlich einerlei Siz, sie ist aber sehr von ihr unterschieden. Bei der Sekunde ist die Dissonanz im Basse, wo sie auch vorbereitet und aufgelöset wird; bei der None aber ist sie oben, wo sie auch vorbereitet und aufgelöset wird.

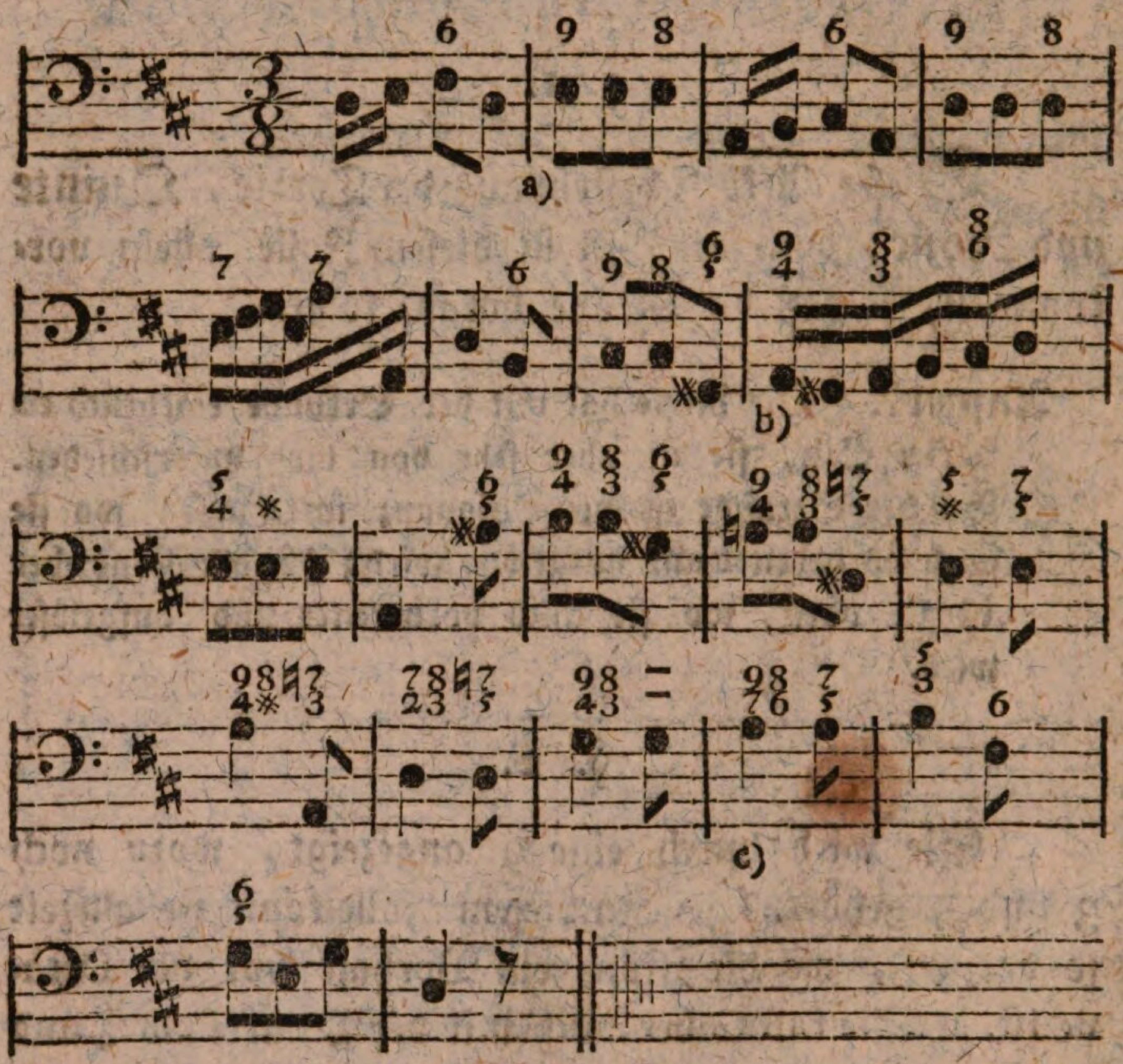
§. 2.

Sie wird durch eine 9 angezeigt, wozu noch 3 und 5 gehört. In diesem Falle komt sie allezeit so vor 9 8, wo die None ein Vorhalt vor der Oktave ist. Sie komt aber auch mit der Quarte als $\frac{9}{4}$ und mit der Septime als $\frac{9}{7}$ vor.

§. 3.

Da die None eine Dissonanz ist, so mus sie auch aufgelöset werden, und dies geschieht in die Oktave. Komt sie nämlich mit der Oktave als 9 8 vor, so liegt Terzie und Quinte schon da, und die None geht allein einen Ton abwärts in die Oktave. a) Komt sie

sie aber mit der Quarte als $\frac{9}{4}$ vor, wozu die Quinte gehört, so geht meistentheils die Quarte in die Terzie, die None in die Oktave und die Quinte bleibt liegen. b) Komt sie aber mit der Septime vor als $\frac{9}{7}$, so folgt gemeiniglich $\frac{8}{6}$ und $\frac{7}{5}$ darauf. c)



Anmerk. 1. Den Akkord 9 8 leicht zu finden, nehme man den Dreiklang, nur statt der 8 die 9; den Akkord $\frac{9}{4}$ aber, nehme man den Quintsextakkord von der Sekunde unter der Basnote.

Anmerk. 2. Es komt die 9 auch mit der 6 vor, als $\frac{9}{6}$, wozu die 3 noch gehört. Die None geht auch hier bei der Auflösung in die 8, und so hat man den Sextakkord

akkord des Grundtons mit der Oktave in der Hand. Die Lage, wo die None in diesem Akkorde oben liegt, ist die beste.

Anmerk. 3. Dies sind nun die Grundregeln des Generalbasses in möglichster Kürze. Da aber die gegebenen Beispiele nicht hinlänglich sind, diese Regeln ausüben zu lernen, so empfehle ich Kellners Grundris des Generalbasses, welches Büchelchen diesen Mangel sehr gut ersezt.

Sechzehnter Abschnit.

Zusäze.

§. 1.

Da noch verschiedene Bemerkungen gemacht werden müssen, zu denen ich keinen gehörigen Plaz finden konte, so wil ich sie in diesem Anhange noch nachholen.

§. 2.

Um die sämtlichen Signaturen auf einmal zu übersehen, wil ich sie in einer Tabelle aufstellen, wobei die erste Zahle zeigt, wie sie geschrieben werden, die zweite Zahlenreihe aber die noch fehlenden Signaturen enthält.

Signaturentabelle.

Der algemeine Hauptakkord besteht aus $\substack{8\\5\\3}$

Freie Sätze.

Die 6 hat ben sich - 3

- $\substack{6\\4}$ - - - - 8

- 7 - - - - 3 oder $\substack{5\\3}$

- $\substack{6\\5}$ - - - - 3

- $\substack{4\\3}$ - - - - 6

- $\substack{4\\2}$ oder $\substack{4\\2}$ - - - 6

Die $\substack{4\\2}$ hat auch die 7 ben sich, doch schreibt man hier lieber die ganze Signatur $\substack{7\\4\\2}$ aus.

Gebundene Sätze.

Die hat ben sich - -

- $\substack{5\\4}$ - - - - 8

- $\substack{3\\2\natural}$ - - - - 5

- 4 3 - - - - 5 und 8

- 7 6 - - - - 3

- 9 8 - - - - $\substack{5\\3}$

- $\substack{6\\4}\substack{5\\3}$ - - - - 8

- $\substack{9\\4}\substack{8\\3}$ - - - - 5

§. 3.

Man mus sich beim Akkompagnement aller Zierrathen enthalten, die nicht wesentlich zur Harmonie gehören und sich allezeit der Einfalt befleißigen. Den

Bas

Bas mus man schlechtweg abspielen und weder etwas dazuthun, noch etwas davon lassen. Spielt man aber den Generalbas blos zum Vergnügen oder zur Uebung und nicht als Begleiter, so kan man sich wohl dieser und jener Veränderung erlauben; und hierzu findet man in Matthesons grosser Generalbasschule und in seiner Organistenprobe hinlängliche Anleitung.

§. 4.

Man muß ferner beobachten, in welcher Höhe die Hauptstimme gehet; in dieser mus auch die Begleitung sein. Einen hohen Diskant darf man nicht in der Gegend des Altes, noch einen Tenor in der Höhe des Diskantes begleiten; sondern in jedem Falle sich in der Gegend der Hauptstimme aufhalten. Man mus auch alles Springen dabei vermeiden, sondern so viel möglich von einem Interval zu den nächstfolgenden gehen. Ja es ist oft besser zwei Stimmen in den Einklang gehen zu lassen, um in einer bequemen lage zu bleiben, als auf vier klingenden Tasten allezeit steif zu bestehen, und lieber unnöthige Sprünge und ungeschickte Fortschreitungen zu wählen.

§. 5.

Die Begleitung kan ein, zwei und vierstimmig sein, je nachdem eine Musik stark oder schwach in Ansehung der singenden und spielenden Personen besezt ist.

Anmerk. Das einstimmige Akkompagnement bestehet entweder aus den vorgeschriebenen Basnoten allein, oder aus ihrer Verdoppelung mit der rechten Hand. Im erstern Falle sezt man tasto solo, im leztern unisono,

sono, all' ottava über die Basnoten. S. Abschn. I. §. 8.

§. 6.

Bei Stücken die nicht stark besetzt sind, mus man nicht alzuvolstimmig begleiten, weil sonst das Accompagnement die Hauptstimme übertäubt. Am besten ist es, daß man sich an die vierstimmige Harmonie gewöhnt, denn sie komt am meisten vor, und man lernt dadurch am besten eine reine und volständige Harmonie.

§. 7.

Es kan auch das Accompagnement sechs, sieben bis achtstimmig sein, wenn man nämlich mit der linken Hand eben so volstimmig als mit der rechten begleitet. Doch sind diese Begleitungsarten nicht so gewöhnlich als die vierstimmige, und schicken sich für die Orgel gar nicht, sondern allein für das Clavecin oder Flügel. Der sel. Bach in s. Versuche S. 5, 24 sagt: das durchaus vier oder mehrstimmige Akkompagnement gehört für starke Musiken, für gearbeitete Sachen, Contrapunkte, Fugen u. s. w. und überhaupt für Stücke wo nur Musik ist, ohne daß der Geschmack besonders dran Antheil hat.

§. 8.

Bei einer solchen volstimmigen Begleitung mus man nur dahin sehen, daß die äussern Stimmen der rechten Hand mit dem Basse keine Quinten und Oktaven machen; den leeren Raum zwischen der obersten Stimme und dem Basse fülle man so aus, daß die

rechte

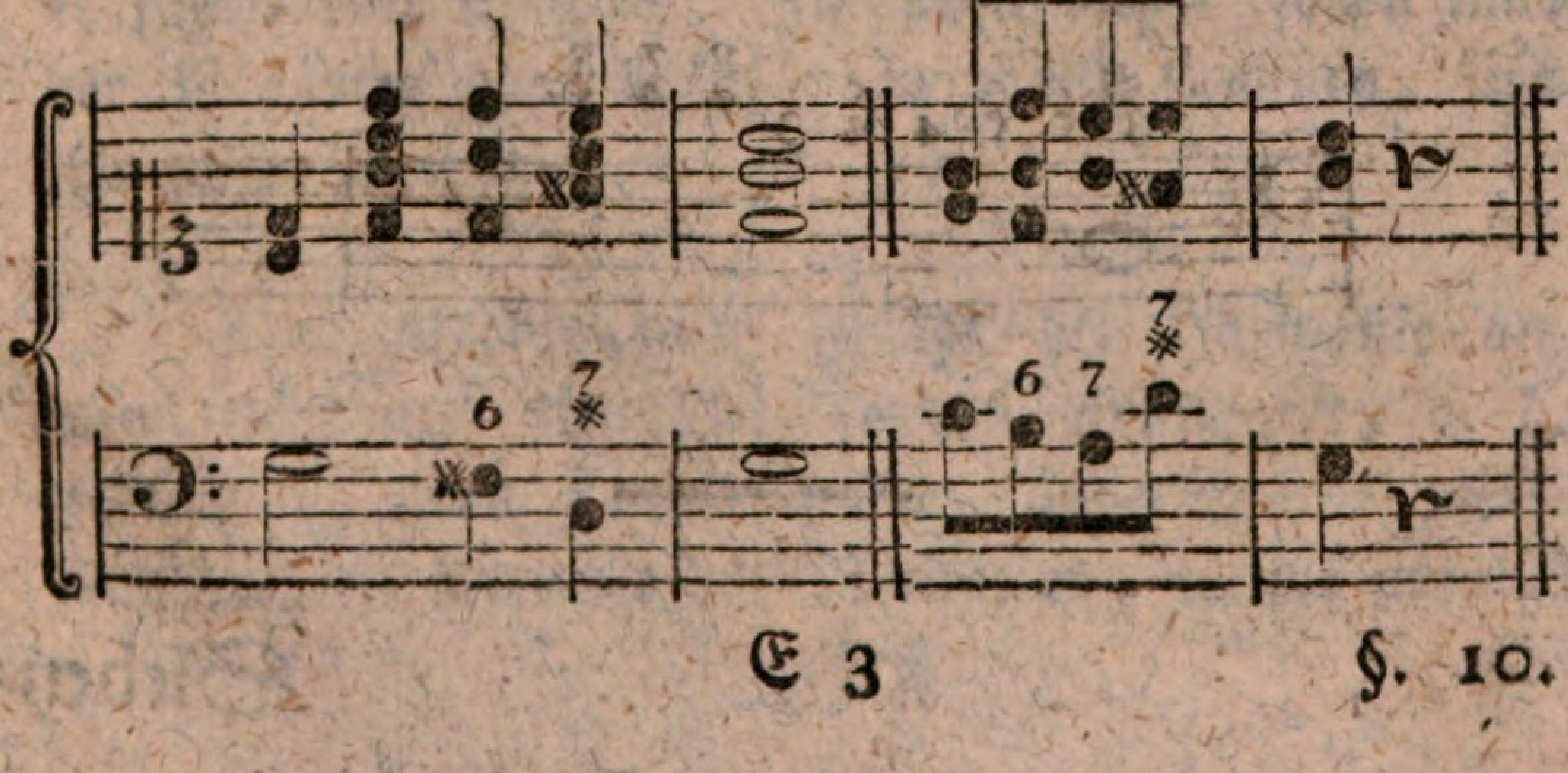
rechte Hand alle die im Akkord unter ihn zunächst liegenden zwei bis drei Mittelstimmen ergreiffet, ohne sich an die in den Mittelstimmen vorfallenden Quinten und Oktaven zu kehren; denn es ist unmöglich hierbei die Regeln der reinen Harmonie zu beobachten, und die Menge der Stimmen bedecken sie auch.

Anmerk. Nur müssen beide Hände sich nicht zu weit von einander entfernen, weil sonst die fehlerhaften Quinten und Oktaven zu sehr ins Ohr fallen, sondern so viel möglich nahe beisammen liegen. — Wer Unterricht in dieser Begleitungsart begehrt, kan ihn in Heinichens Generalbas reichlich finden.

§. 9.

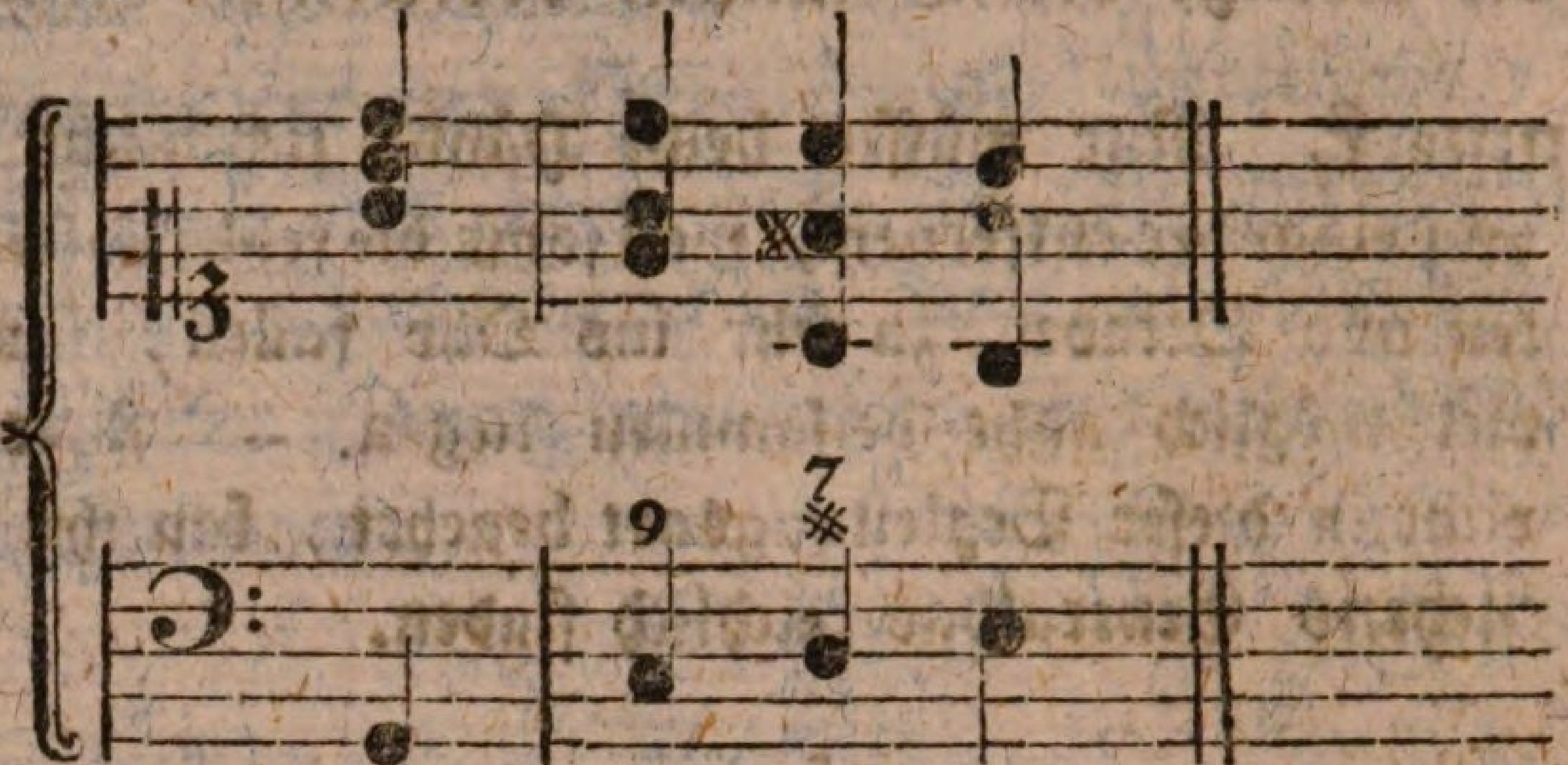
Wenn der Fal eintrit, daß die rechte Hand der linken zu nahe komt, so schlägt man den Akkord in der rechten Hand, wenn im Basse eine lange Note ist, zweimahl an, und zwar beim zweiten Mahle in einer höhern Lage, und in dieser Lage bleibt man a). Ist es aber eine kurze Note, so daß man nicht zweimahl darauf anschlagen kan, so verdoppelt man das in der Höhe zunächst liegende Interval, und läst die untersten in der Folge fahren b). Z. B.

a) b)



§. 10.

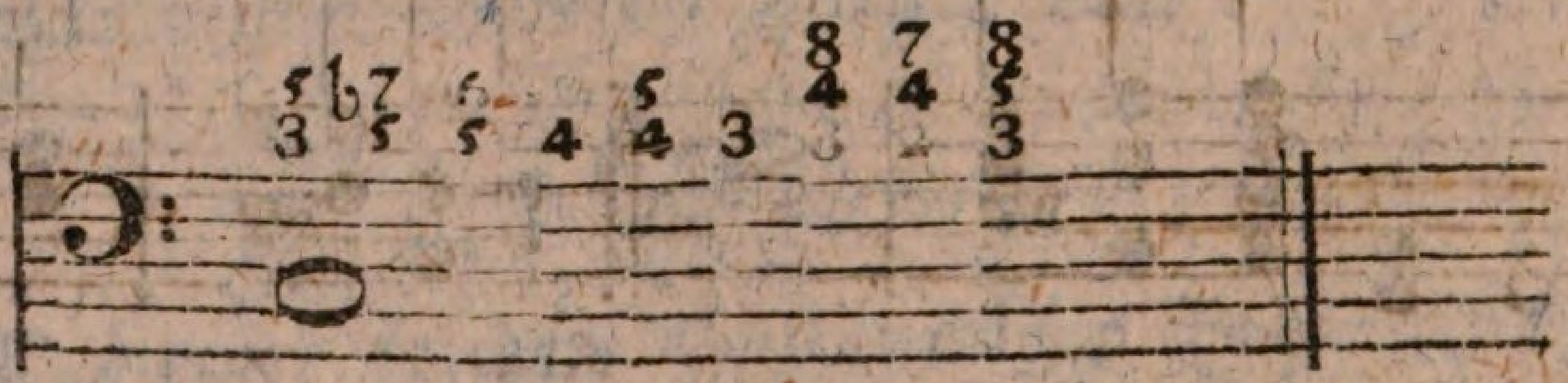
Es nimt auch wohl die linke Hand etwas von den Ziffern mit, um Fehler zu vermeiden, welche Begleitungsart das getheilte Accompagnement genant wird. Z. B.



Anmerk. Alle Beispiele, die man dem Lehrlinge gibt, lasse man erst spielen, und dann in zwei Liniensysteme aussetzen, dies dient ungemein zum schnellen Fortschreiten, denn hier komt das Auge dem Gehöre zu Hülfe.

§. 11.

Noch mus ich des Orgelpunktes, Point d'orgue, gedenken. Man hält nämlich in einer Stimme einen Ton lange an, und läst dazu in den übrigen Stimmen vielerlei andere abwechselnde Akkorde hören. Er komt nicht leicht anders als auf der Prime und der Quinte der Tonart vor:



Sieben-

Siebenzehnter Abschnit.

Vom Recitativ und Akkompagnement.

§. 1.

I. Vom Recitativ.

Wer da weis was recitare und das daraus entstandene Recitativo heist, wird wohl einsehen, daß der Vortrag des Recitativs und also auch die Begleitung desselben sich sehr von andern Stücken unterscheidet.

Anmerk. Recitativo komt vom italiänischen Worte recitare, reden, her; mithin sol es ein Gesang sein, der einer Rede ähnlicher ist, als einem würklichen Gesange, also eine musikalische Deklamation.

§. 2.

Das erste was beim Recitative zu beobachten, ist: daß kein genaues Zeitmaas oder Takt darin herscht; denn der Takt wird nur so lange beobachtet, als melodische Figuren im Akkompagnemente vorkommen. Der Sänger singt seine Töne bald langsam, bald geschwinde, verweilt auf dieser Note, von jener geht er schnel fort u. s. w. In allen diesen Fällen mus der Begleiter dem Sänger zu Hülfe kommen, und ihn unterstützen.

§. 3.

Der Akkompagnist schlägt die Harmonie an, aber nicht auf einmahl, sondern arpeggirt, d. h. gebrochen, einen Ton nach dem andern, und merkt wohl auf die Melodie des Recitativs, welche nämlich

allemahl in einem besondern Liniensysteme über dem Basse stehen mus; damit er, so bald er merkt, daß der Sänger fehlen möchte, das Interval ihm gleichsam in den Mund zu legen, und damit er überhaupt durch seine gebrochene Harmonie das Leere ein wenig auszufüllen suche.

Anmerk. 1. Die Geschwindigkeit und Langsamkeit des Arpeggio hängt von dem Zeitmaasse und dem Inhalte des Recitativs ab. Je langsamer und effecktuöser es ist, desto langsamer arpeggirt man. Sind es aber nur kurze Noten, so schlägt man auch die Harmonie nur kurz ab.

Anmerk. 2. Die Baßtöne werden auch nur kurz abgeschlagen, und nicht nach ihrer Geltung ausgehalten, am wenigsten auf der Orgel; sondern man schlägt sie beim Eintritte der Note an, und läßt sie dann so lange schweigen, bis man wieder der Melodie zu Hülfe komt. Freilich kommen auch hier, ungeachtet die Harmonien arpeggirt werden, viele alzuleere Sätze vor, wenn es auf der Orgel begleitet wird, welches dadurch sehr verbessert würde, wenn wir bei unsern Kirchenmusiken nebst der Orgel einen Flügel hätten, auf welchem die Recitative begleitet würden, so wie auch bereits an verschiedenen Orten geschieht.

§. 4.

Noch ist bei dem Recitativ zu merken, daß es nicht solchen strengen Regeln in Ansehung der Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen unterworffen ist, wie ein anderes Stück: sondern es geht oft auch in die aller entferntesten Dissonanzen über, je nachdem der Ausdruck der Worte es fordert. Deswegen ist es aber auch schwerer ein Recitativ gut zu begleiten, als eine Arie oder ein ander Stück.

§. 5.

So bald aber a tempo oder Arioso im Recitativ vorkomt, so mus der Akkompagnist sich so lange streng an den Takt binden, bis wieder das Recit. eintrit.

§. 6.

II. Vom Akkompagnement.

Das Akkompagnement hat mit dem Recitativ alles gemein, nur daß so lange der Takt beobachtet werden mus, so lange die Instrumente theils den Sänger während dem Gesange begleiten oder auch durch Vor- Zwischen- und Nachspiele seinen Vortrag verstärken.

Anmerk. Accompagnemento komt von accompagnare, begleiten her, und man versteht das Recitativ darunter, welches mit Instrumenten begleitet wird, zum Unterschiede des Recitativs, das blos von der Grundstimme unterstützet wird.

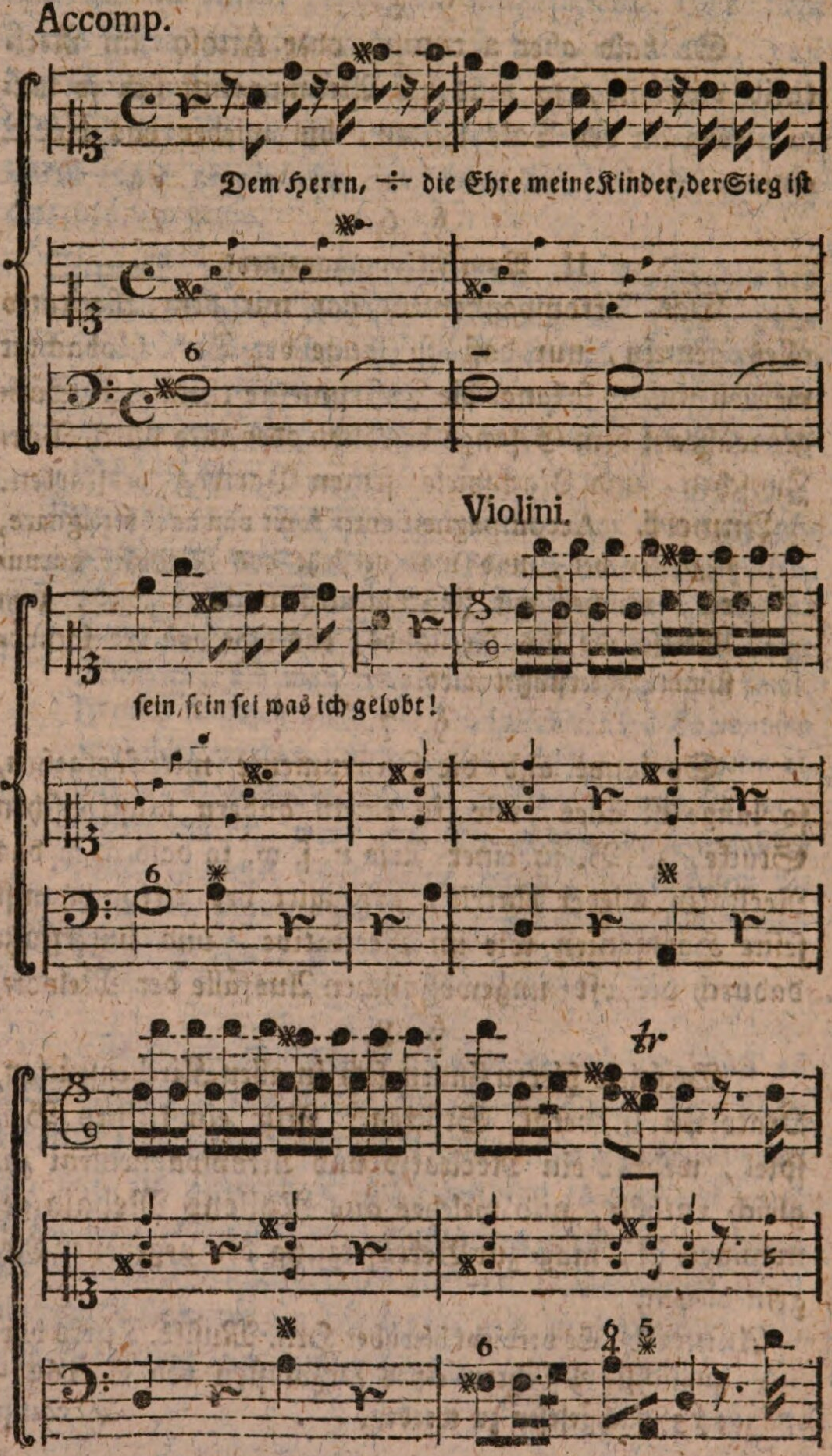
§. 7.

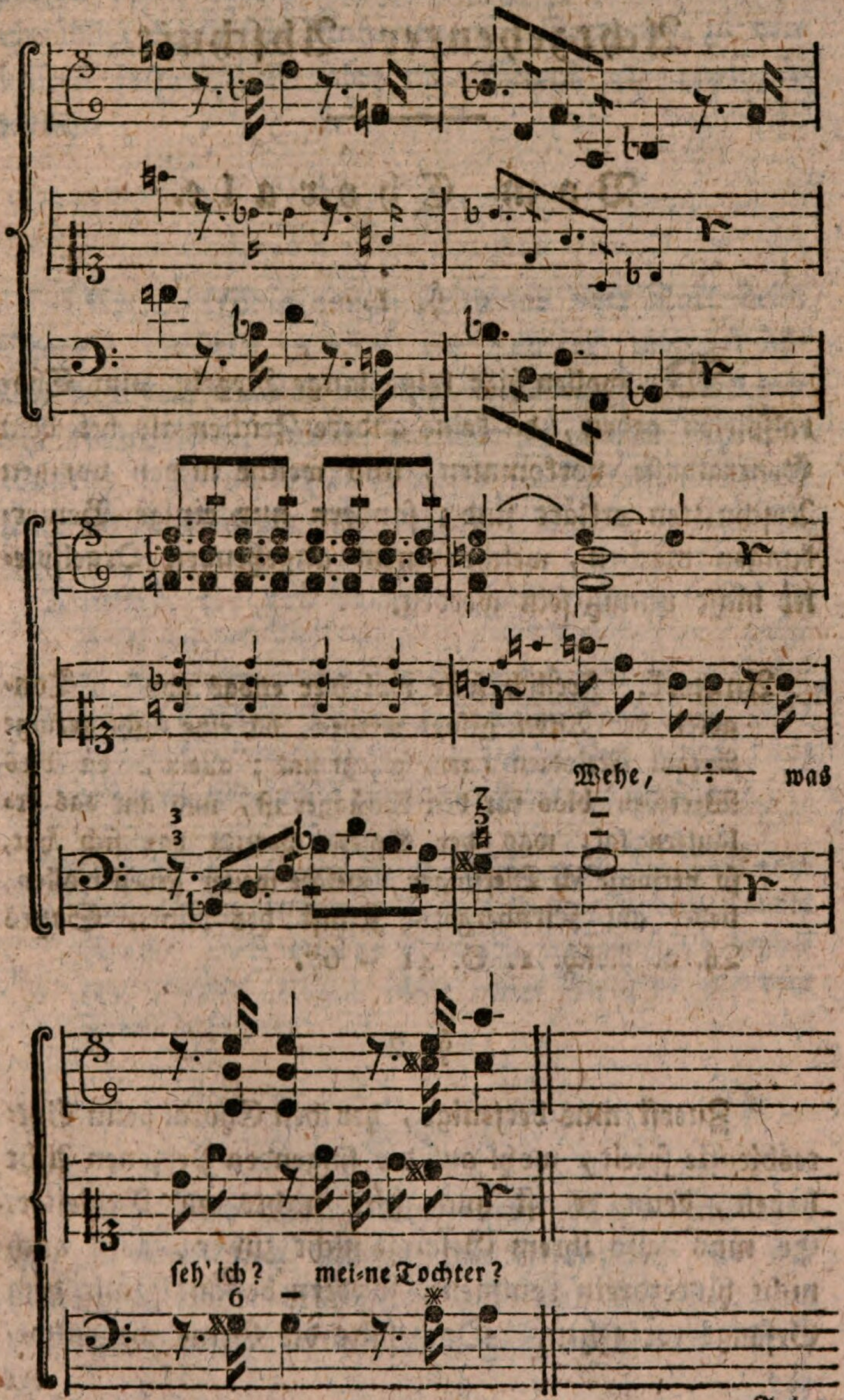
So lange also die Instrumente mit fortgehen, so lange ist alles, wie in einem andern musikalischen Stücke, z. B. in einer Arie u. s. w. so bald aber das Recitativ wieder eintrit, arpeggirt der Akkompagnist seine Harmonien wie im Recitative, und unterstützt dadurch die oft ungewöhnlichen Ausfälle der Melodie.

§. 8.

Beispiele hierzu finden sich in allen Kirchenstücken, Oratorien u. dergl. Stücken. Nur ein kleines Beispiel, welches ein Recitativ und Akkompagnement zugleich enthält, und welches aus Rollens Mehala genommen ist, mag zur Bekräftigung der gegebenen Regeln dienen.

Anmerk. Es verdient hierüber Hrn. Musikd. Türks vorzüglichste Pflichten eines Organisten von S. 162 — 175 nachgelesen zu werden.


Accomp.
Dem Herrn, ÷ die Ehre meine Kinder, der Sieg ist
Violini.
sein, sein sei was ich gelobt!



Ache

Achtzehenter Abschnit.

Vom Chorale.

§. 1.

Wir wollen hier keine lange Regeln zum Choralspielen geben, da keine andere Zeichen als bei dem Generalbasse vorkommen, und welche in den vorigen Abschnitten erklärt sind; sondern nur einige Bemerkungen machen, welche einem angehenden Orgelspieler nicht unnütz sein werden.

Anmerk. Freilich solte wol hier etwas von den Tonarten der Alten gesagt werden, da eine nicht geringe Anzahl Melodien darin gesetzt sind; allein, da dies Werkchen blos für den Anfänger ist, und nur das erläutern sol, was der Spieler bereits vor sich hat, so verweise ich Diejenigen, welche weiter gehen wollen, lieber auf Kirnbergers Kunst des reinen Satzes Th. 2. Absch. 1. S. 41 – 67.

§. 2.

Zuerst mus derjenige, der den Choral beim Gottesdienste spielt, wohl auf die singenden Personen Acht haben, denn er ist auch hier nichts als Begleiter. Er mus also ihrem Gesange nicht zuvor, aber auch nicht hinterdrein kommen, sondern beständig mit dem Gesange fortgehen. Doch solte die Gemeinde entwe-

der

der zu schnel oder zu langsam singen, so mus er dies almählich durch sein Anhalten oder Fortgehen zu verbessern suchen, nie aber mit Gewalt es erzwingen wollen.

§. 3.

Es ist kein genaues Zeitmaas oder Takt beim Chorale, sondern es wird ein Ton fast wie der andere abgesungen, und bei dem Ende der Zeile ein wenig eingehalten, damit die Sänger Athem schöpfen können, während der Orgelspieler ein kleines Zwischenspiel zur Einleitung des folgenden Satzes hören läst.

Anmerk. 1. Den Anfängern geht es immer übel in Ansehung der Zwischenspiele. Es brauchen nur einige Griffe zu sein, welche gerade in den Ton führen, worin die Melodie fortgeht. Auch müssen sie dem Liede angemessen sein, und sich zu rechter Zeit endigen, damit man wieder mit der Gemeinde fortgehen kan.

Anmerk. 2. Beim Zwischenspiele mus der Fus vom Pedale abgehen, weil es oft in eine andere Tonart führt. Doch kan das Pedal die Zwischenspiele begleiten, welches freilich schon einige Fertigkeit auf dem Pedale erfordert.

§. 4.

So bald man nicht mehr blosser Anfänger ist, so mus man allezeit das Gesangbuch vor sich haben, es müste denn sein, daß man das Lied ganz auswendig wüste; damit man ganz nach dem Affekte

des

des Liedes spielen kan. Doch mus dies nicht auf eine gezwungene oder lächerliche Art geschehen.

§. 5.

Von sehr guter Würkung ist es, wenn man den Choral ganz volstimmig spielt, so, daß man nicht blos mit der rechten, sondern auch mit der linken Hand die Harmonie nimt und den Bas dem Pedale allein überläst.

Anmerk. Wie man hierbei verfahren müsse, um nicht Fehler wider die Harmonie zu begehen, ist im Anhange §. 8. und 9. gezeigt.

§. 6.

Der Choral wird gemeiniglich gebraucht, so bald die Discipel nur einige Signaturen kennen. Dies geschieht nun wohl nicht aus Ueberzeugung, als ob das Choralspielen so etwas leichtes wäre, sondern wohl mehr, theils bald einen Gehülfen zu haben, theils den gemeinen Mann zu befriedigen, welcher seinen Knaben gern bald auf der Orgelbank sehen wil. — Allein es ist unmöglich ohne gründliche Kentnis des Generalbasses den Choral gut und mit Ausdruck zu spielen.

Anmerk. Auch hierüber findet sich in Petris Anleitung der praktischen Musik S. 307 – 311 und besonders in Türks wichtigsten Pflichten eines Organisten S. 1 bis 110 vortreflicher Unterricht.

Neun-

Neunzehenter Abschnit.

Von der Fantasie

§. 1.

In vorigen Abschnitten ist gezeigt worden, wie man zu einer mit Ziffern versehenen Basstimme die dazu gehörige Harmonie finden sol; hier sol nur etwas Weniges von der Fantasie, oder von der Kunst aus dem Stegereiffe oder aus eigenen Kräften zu spielen, gesagt werden.

§. 2.

Daß man diese Kunst verstehen müsse, lehrt die Erfahrung; denn es gehet gemeiniglich vor dem Chorale ein kleines Vorspiel voraus, wo es höchst unschicklich sein würde ein auswendig gelerntes Stück, als eine Menuet. Angloise oder ein Mourqui, (dergleichen Sächelchen wohl auf diesem oder jenem Dorfe aufgetischt werden) vor dem Chorale als Vorspiel zu gebrauchen. Man mus also im Stande sein, selbst etwas zu erfinden, das mit dem darauf folgendem Chorale übereinstimt.

§. 3.

Wenn man anfängt aus eigenen Kräften zu spielen, so kan man nur einige Akkorde zu dem stehenbleibenden Hauptone nehmen, und dann, wo möglich, den Bas verändern. Sol das Vorspiel länger sein, so kan man nach der Quinte und Quarte des Tons gehen, und von da wieder zurück; auch in den verwandten Molton, der die grosse Sexte ist. Ferner in alle nahverwandte Töne, d. h. in die, welche der Vorzeichnung am nächsten kommen, vor und rückwärts in der Vorzeichnung gerechnet. Nur mus man sich noch vor sehr fremden Tönen hüten, weil es schwer ist, sich wieder herauszufinden.

§. 4.

Hat der Schüler sich in harmonischen Akkorden in allerlei Tönen geübt, so suche er etwas Melodie in die Oberstimme zu bringen: verläst sie ihn aber, so wendet er sich wieder zu den harmonischen Akkorden. Ist er nun darin geübt, so gehe er auch in die entferntesten Töne über, nicht eben nach dem Quinten- oder Quartenzirkel, sondern man kan durch zwei oder drei Griffe in den entferntesten Ton kommen.

§. 5.

Dies Fantasieren kan nun so geschehen, daß man dabei den Takt beobachtet, welches eine gebundene Fantasie ist: es kan aber auch ohne Takt geschehen, und dies heist eine freie oder ungebundene

Fan-

Fantasie. Die erstere fordert weit mehr Geschicklichkeit als die leztere.

§. 6.

Hierbei mus man wissen, wie man aus seiner Haupttonart bequem in andere Tonarten weichen kan, und durch welche Hülfsmittel; besonders aber auch in solche, die von der vorigen Tonart entfernt sind.

Anmerk. Hierzu gibt Kirnberger in der Kunst des reinen Satzes in der Musik Th. 1 Abschn. 7 u. 8 vortrefliche Anleitung.

§. 7.

Man mus ferner die Sätze wohl von einander zu unterscheiden wissen, damit Perioden oder Absätze darin entstehen, welches geschiehet, wenn man die musikalischen Unterscheidungszeichen gebraucht, wodurch das Ganze eine gewisse Deutlichkeit erhält.

Anmerk. Es verhält sich mit der Musik, wie mit der Redekunst. Ohne die gehörigen Unterscheidungszeichen ist Redekunst und Musik etwas unverständiges. — Auch hierzu gibt Kirnberger Anleitung Th. 1. S. 91 — 102.

§. 8.

Hat man sich dies nun zu eigen gemacht, so wählt man sich ein gewisses Thema oder Satz, und arbeitet diesen nach den Regeln der Kunst durch. Das gröste Meisterstück dieser Art ist die Fuge.

Anmerk. Hr. Kriegesrath Marpurg hat ein eigenes Werk darüber geschrieben, betitelt: Abhandlung von der Fuge.

§. 9.

Diese Fantasie wird nun verschiedentlich angewendet, und hierdurch erhält sie ihre ganze Einrichtung. Sie wird nämlich 1) vor dem Chorale. 2) vor der Musik, und 3) zum Ausgange aus der Kirche gebraucht.

§. 10.

Das Vorspiel vor dem Chorale mus nicht so lang als das Lied selbst sein, und mit dem Inhalte des folgenden Liedes übereinstimmen. Beim Hauptliede kan man die Melodie des Gesanges vorspielen, welche man aber in ein gewisses Thema, welches mit dem Liede übereinstimt, einkleiden mus. Man setzt sich einen Satz oder Thema vor, womit man anfängt, und zwar auf einem schwächern Klaviere, dann folgt der erste Satz der Melodie auf einem stärkern, fährt wieder in dem Thema auf dem schwächern fort und geht so Satz vor Satz bis zu Ende der ganzen Strophe. Doch braucht man auch nur bei zu langen Strophen den ersten Theil vorzuspielen.

Anmerk. Die Melodie des Gesanges kan man in den Diskant, Tenor oder auch in das Pedal verlegen, je nachdem man Fähigkeit im Ausführen hat.

§. 11.

Das Vorspiel vor einer Musik mus eben so wohl der Musik angemessen sein, denn es wäre lächerlich, wenn das Vorspiel freudigen Inhalts wäre, und die Musik finge sich mit einem Adagio an, oder umgekehrt.

Anmerk. Der Organist mus deswegen die Partitur vor Anfang der Musik ansehen; oder wo es gewöhnlich ist, daß eine Probe von der Musik vorausgeht, (welches durchaus nothwendig ist), so mus der Organist daran Theil nehmen, welches aber leider an verschiedenen Orten nicht gewöhnlich ist.

§. 12.

Bei einer Fantasie beim Ausgange aus der Kirche, vor Hr. Gott dich loben wir, und in ähnlichen Fällen, kan der Spieler alle seine Kunst auskramen; auch vor einer lebhaften und mit Trompeten und Pauken besetzten Musik, wie auch bei Lob- und Dankliedern an hohen Festen.

Anmerk. Mehreres hievon findet sich in Petris Anleitung zur prakt. Musik S. 249 – 282. Desgleichen in Bachs und Türks angeführten Werken.

Zwanzigster Abschnit.

Vom unbezifferten Basse.

§. 1.

Dieses ist eine der schwerestsen Materien in der Musik, und läst sich nicht wohl in Regeln bringen, da die Ausweichungen und Harmonien so vielfältig sind. Doch wir wollen auch hiervon die Hauptsache anführen.

§. 2.

Man versteht unter einem unbezifferten Basse, einen Bas, der mit keinen Signaturen versehen ist, wozu sich also der Akkompagnist alle Signaturen selbst erfinden und die Harmonie dazu anschlagen mus.

§. 3.

Das erste worauf man merken mus, ist: daß man immer weis, in welche Tonart das Stück weicht. Es ist wahr, daß man dies nicht allemahl ganz zuverlässig vorhersehen kan; allein der Leiteton fehlt doch selten, welcher in die folgende Tonart führt. Freilich mus man sein Gehör und die Regeln der Ausweichungen nach dem Quinten- und Quartenzirkel zu Rathe ziehen.

Anmerk. 1. Der Quinten- und Quartenzirkel bestehet darin, daß man durch harmonische Griffe oder Akkorde von einem Tone zu seiner Quinte oder Quarte, und so von Quinte zu Quinte, oder von Quarte zu Quarte fortschreitet, bis man wieder zum Grund- oder Hauptone komt. Siehe den ersten Theil des Unterrichts von den Tonarten nach.

Anmerk. 2. Alle Durtonarten weichen ordentlich in 3, 5 und 6, aber ausserordentlich in 2 und 4 aus. Alle Moltonarten weichen ordentlich in die 3 und 5, ausserordentlich in die 4, kleine 6 und 7 aus. So weicht C dur aus ins G♯, A♭, E♭, F♯ und D♭; A mol aber weicht ins E♭, C♯, D♭, F♯ und G♯; so geht es in allen Tonarten nach diesem Schema.

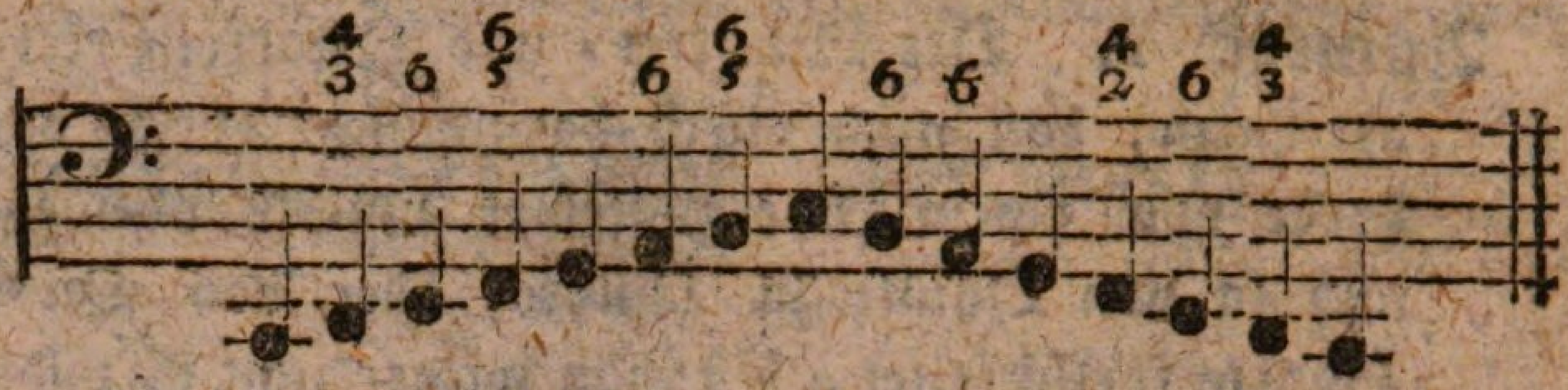
§. 4.

So bald ich nun weis in welcher Tonart ich bin, so mus ich auch den Sitz und die Verbindung der Akkorde wohl inne haben; und zwar mus ich nicht blos den gegenwärtigen Ton, sondern den vorhergehenden und nachfolgenden in Erwägung ziehen.

Anmerk. Hiervon ist in jedem Abschnitte dieses Unterrichts geredet und gezeigt, auf welchem Interval dieser oder jener Akkord am liebsten vorkomt.

§. 5.

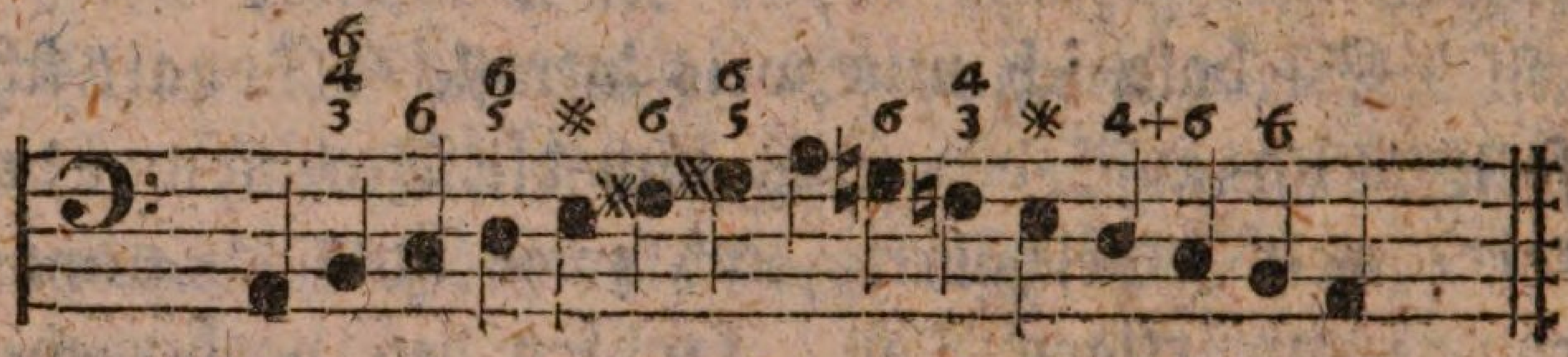
Die natürlichste Art die Durtonarten in ihrer diatonischen Folge bis zur Oktave zu begleiten, ist folgende:



Anmerk. Wenn die Quarte nicht in die Quinte gehet, so nimt man statt der $^{6}_{5}$ den Hauptakkord.

§. 6.

In den Moltonarten ist es eben so. Nur haben sie beim Hinaufsteigen die grosse Sexte und Septime, welches aber beim Herabgehen wegfält: welche also nicht mit in der Vorzeichnung angezeigt, sondern durch die Versetzungszeichen vor den Noten gemacht werden. Z. B.



Anmerk. Diese ganze Begleitungsart wird jeder aus den vorigen Anmerkungen wissen, wo wir angemerkt haben, auf welchem Tone jeder Akkord am liebsten seinen Sitz hat.

§. 7.

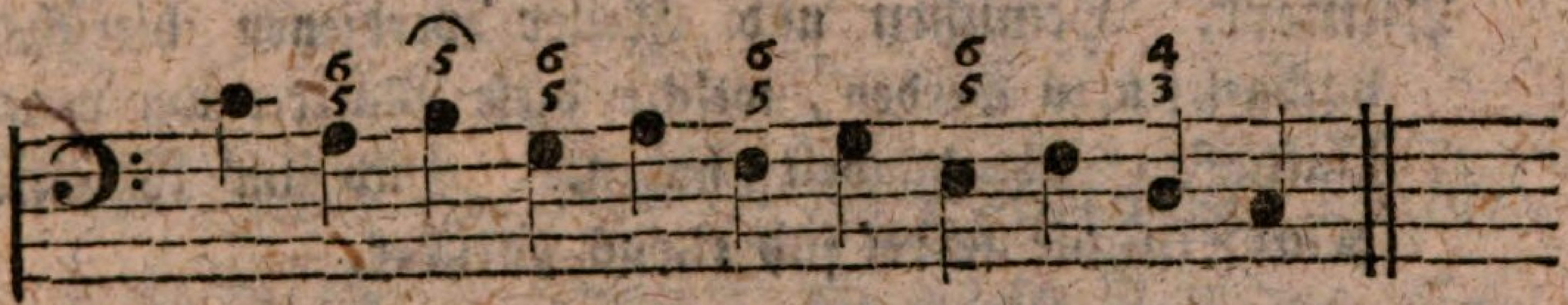
Allein hier kommen gar viele Ausnahmen vor. Bald erfordert die Harmonie die Sätze 5 6, bald 7 6, u. s. w. wozu sich die vorhergehende Begleitung übel ausnehmen würde. Hier mus der Begleiter sein Gehör

hör wohl zu Rathe ziehen, denn dies allein kan ihm die rechte Begleitung lehren; freilich gehört hierzu ein aufmerksames und geübtes Ohr. Allein wer gibt denn auch einem Ungeübten einen unbezifferten Bas zu begleiten?

Anmerk. Heinichen sagt: es wird ein solches Subjekt dazu erfordert, welches einen bezifferten Generalbas albereit en perfection traktiret, und folgbar ihm die harmonischen Sätze und Gänge nicht unbekant sind. Generalbas S. 725. – und solte wohl nicht auch der Geübteste, ich möchte fast sagen ein Meister, nicht oft in Stecken gerathen, einen unbezifferten Bas zu begleiten? –

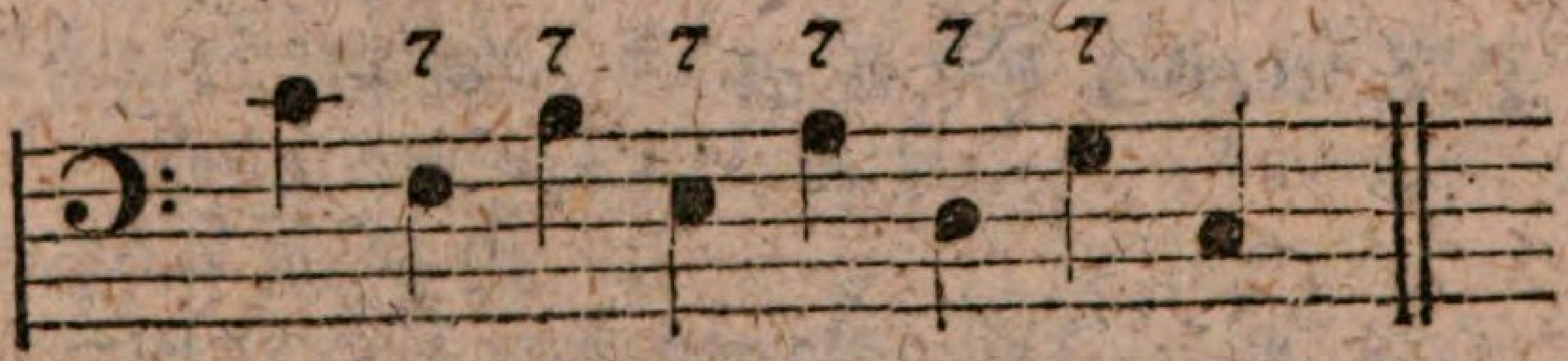
§. 8.

Bei Sätzen, wo der Bas eine Terzie fält, hat allemahl die gefallene Terzie die $^{6}_{5}$ bei sich. Z. B.



§. 9.

Komt eine Quintenfortschreitung vor, so wird sie mit der Septime begleitet. Z. B.



§. 10.

Zu den Cadenzen oder Schlusfällen nimt man gemeiniglich $\substack{6\\4}$ auf die Quinte der Tonart, und löset sie mit $\substack{5\\3}$ auf, auch wohl 4 3.

§. 11.

Nonen und viele andere dissonirende Sätze lassen sich schwerlich errathen, besonders, wenn man das Stück zum ersten Mahle höret. Man mus hier zufrieden sein, wenn man nur in der Hauptsache nicht fehlt; denn ganz volkommen einen unbeziffertn Bas zu begleiten ist eine — klare Unmöglichkeit. Hr. Türk sagt: so lange der Organist nicht alwissend ist, so lange kan man eine solche Forderung, ohne sich lächerlich zu machen, nicht an ihn thun. S. 178.

Anmerk. Heinichen und Keller verdienen hierüber nachgelesen zu werden, welche diese Materie am weitläuftigsten abgehandelt haben. Auch im Löhleins Klavierschule findet sich etwas darüber.

Register

Register.

Der Buchstab E. bedeutet die Einleitung; die Römerzahl den Abschnit; die zweite Zahl den Paragraph, und die dritte nebst dem Buchstab A. die Anmerkung.

A.

Akkompagnement E. 1, 3. das getheilte XVI, 10. Lehre davon XVII. 6, f.
Akkompagnist E. 1, 3.
Akkord, was versteht man darunter, VI, 1. A. 1.
All'ottava 1, 8.

An-

Anschlagen der Signaturen zu den Basnoten, III, 1 – 9.
Arioso, Begleitung desselben, XVII, 5.
A tempo XVII, 5.
Aufhaltung, was ist eine, IV, 1. A. 3.
Auflösen VII, 4. A. 2.
Auflösung IV, 1. A. 3.

B.

Bach, C. Ph. E, Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, E. 9. – E. 10. A. – E. 12. A. – XVI, 7. – XIX, 12. A.
Bas, der unbezifferte; Lehre davon, XX.
Bassus generalis, E. 1, 2.
Begleitung E. 1, 3.
Bewegungen, was versteht man darunter, und wie viele gibt es, IV, 7.
Bogen über den Signaturen, 1, 4 – X, 5. A.

C.

Cadenz ist dreierlei, VI, 6.
Choral, Lehre davon, XVIII.
Consonanzen, was versteht man darunter, II, 4.

D.

Decime, ein Interval, 1, 2. A.
Dissonanzen, was versteht man darunter, II, 4. A. 3.
Dreiklang, der harmonische; Lehre davon, IV. der verminderte IV, 2 und 3.

Duo-

Duodecime, ein Interval, I, 2. A.
Durchgang, ist verschiedentlich, III. 5.

E.

Einklang, unisonus, II. 4. A.

F.

Fantasie, Lehre davon, XIX. eine freie oder gebundene, eine gebundene XIX. 5.
Flügel
Fortepiano } sind zum Generalbas geschickt, E. 10.
Fortschreitung, unmelodische, IV. 11 – 13.
Fuge, was ist eine, E. 2. A.
Fundamentum, was heist so, E. 1, 2.

G.

Gambe, E. 10.
Generalbas, was versteht man darunter E. 1, A. 1. Wovon komt das Wort her, A. 2; wie wird er geschrieben, E. 11; man kan nicht mit ihm den Anfang in der Musik machen E. 12.

H.

Harfe, E. 10.
Harmonie, was ist sie, E. I, 1.
Hauptakkord, Lehre davon, IV.
Heinichen, sein Generalbas in der Composition, E. 12. A – XVI, 8. A. 2. – XX, 7. A. und II. A.

J.

Interval, was heist so, II. 1. Lehre davon II. f.

K.

Kellers Generalbas XX. 11. A.
Kellners Grundris des Generalbas XV. 3. A.
Kirnbergers Kunst des reinen Satzes in der Musik, XVIII. 1. A. – XIX. 6. A. und 7. A.
Klanggeschlecht II. 5.
Klavichord ist zum Generalbas geschikt. E. 10.
Klavierinstrument ist zur Auffühung einer Musik nothwendig, E. 10. A.

L.

Laute, E. 10.
Löhleins Klavierschule, XX. 11. A.

M.

Marpurgs Abhandlung von der Fuge, XIX. 8. A.
Matthesons kleine Generalbasschule, E. 12. A. und XVI, 3. dessen forschendes Orchestre VI. 1. A. 1. Organistenprobe XVI. 3.

N.

None, ein Interval, I. 2.
Nonenakkord, Lehre davon XV. f.
Nulle, eine ganze und halbe, I. 6.

O.

Oktave, ein Interval, I. 2. falsche Oktaven, IV. 6.
Orgel, E. 10.
Orgelpunkt, Point d'orgue, XVI. 11.

P.

Petris, Cantor in Budissin, Anleitung zur praktischen Musik. XVIII. 6. A. – XIXI 12. A.
Point d'orgue S. Orgelpunkt.
Prime, 1. 2. – II. 3. A.
Prinz, Satirischer Componist VI. 1. A. 1.
Punkte neben den Signaturen. 1, 7.

Q.

Quarte, ein Interval, 1, 2.
Quartenzirkel, XX. 3. A. 1.
Queerstrich, 1, 5.
Quinte, ein Interval, 1, 2. falsche Quinten, II. 4. A. 2. – IV. 6.
Quintenzirkel, XX. 3. A. 1.
Quintquartakkord, Lehre davon, XII.
Quintsextakkord, Lehre davon, VIII.

R.

Recitativ, Lehre davon, XVII. 1. f.

S.

Seitenstrich, 1, 6.
Sekunde, ein Interval, 1. 2.
Sekundterzakkord, Lehre davon, XIII.
Sekundquartakkord, Lehre davon, X.
Sekundquintakkord, Lehre davon, XI.
Sekundquintquartakkord, Lehre davon, XIV.
Septime, ein Interval, 1, 2.
Septimenakkord, IV. 1. A. 2. Lehre davon, IX.
Sexte, ein Interval, 1, 2.
Sextakkord, Lehre davon, V.

Sext-

Sextquartakkord, Lehre davon, VI.
Signaturen, E. 1, 1. Lehre davon 1.
Sorgens, Vorgemach der musikalischen Composition E. 12. A. – VI. 1. A. 1.

T.

Tasto solo, 1. 8.
Terzie, ein Intervall, 1. 2.
Terzquartakkord, Lehre davon, IX.
Tongeschlechte, II. 5.
Türk, Musikd. zu Halle, vorzüglichste Pflichten eines Organisten, XVII. 8. A. – XVIII. 6. A. – XIX. 12. A. – XX. 11.

U.

Umkehrung, V. 1. A. 1.
Umwendung, IV. 1. A. 3. – V. 1. A. 1.
Undecime, ein Intervall, 1. 2. A.
Unisono, 1. 8.

V.

Versetzung, IV. 1. A. 3.
Viadana, Ludovikus, E. 1. A. 4.
Vorbereitung, IV. 1. A. 3.
Vorhalt, anticipatio, IV. 1. A. 3.
Vorzeichnung, 1. 9.

W.

Wechselnote, note cambiate, III. 5.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Wolf, Georg Friedrich, 1762-1814

Georg Friedrich Wolf's, Hochgräfl. Stolberg-Stolbergischen Kapellmeisters, Unterricht im Klavierspielen

Bd.: Zweiter Theil

Halle 1789

Mus.th. 3728-1/2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599785-6
VD18 90928490